ИСКУССТВО КНИГИ

ВЫПУСК 10

1972–1980

«КНИГА»

Искусство книги

Выпуск десятый

1972–1980

Москва «Книга» 1987

Искусство книги

Выпуск десятый

1972–1980

Статьи

Мастера книжной графики

Из истории книги

За рубежом

Рецензии

Некрологи

Москва «Книга» 1987

ББК 85.154
И.86

Составитель и научный редактор
Г. Л. Демосфенова
Художественное оформление и макет
А. М. Юликова

И $\frac{4903040000-00}{002(01)87}$ 81-87

Содержание

С
С Т
С Т А
С Т А Т
С Т А Т Ь
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
С Т А Т Ь И
Т А Т Ь И

Д. Шмаринов

Первая всесоюзная

Значение Первой всесоюзной выставки книжной иллюстрации, развернутой в мае — июне 1980 года в помещении Центрального Дома художника в Москве, определяется прежде всего глобальным охватом литератур всех жанров и времен. Были показаны иллюстрации к книжным изданиям четырехсот пятидесяти наименований различных жанров художественной литературы. Это проза, поэзия и драматургия, детская книга, народный эпос и сказка.

Выставка явилась крупным культурным событием, показывающим широкий диапазон советского искусства художественной иллюстрации, помноженного на миллионные тиражи и охватывающего шестьдесят лет своего развития.

Первая всесоюзная выставка книжной иллюстрации обобщила в масштабах всей страны огромную работу художников книги в области иллюстрирования произведений художественной литературы.

Роль художника в книге огромна. Достаточно сказать, что ни одна книга — политическая, научная, книга по искусству, справочная и так далее — не выходит без участия художников и всегда является делом их рук.

Но есть область книжного искусства, где роль художника-иллюстратора в создании образа книги особенно велика и ответственна,— это иллюстрирование художественной литературы и создание детской книги. Высокое образное искусство книжной иллюстрации, выступающее с литературой, является мощным средством эстетического воздействия на широчайшие массы нашего народа.

На Первой всесоюзной выставке книжной иллюстрации участвовало 429 художников, из которых более половины составляли художники союзных и автономных республик, краев и областей нашей страны. Если бы мы устроили такую выставку пятьдесят лет тому назад, то участниками ее были бы в основном художники Москвы и Ленинграда.

Главным и чрезвычайно отрадным итогом выставки является необычайный подъем искусства книжной иллюстрации в наших республиках.

Примерно шестую часть выставки занимала ретроспекция — и это естественно. Мы имели возможность ознакомиться с работами художников — основателей советской книжной иллюстрации, начиная с Б. Кустодиева, Д. Кардовского, К. Петрова-Водкина, А. Дейнеки; создателей славной школы искусства ксилографии — В. Фаворского, А. Кравченко и прославленных мастеров детской книги — В. Лебедева, А. Пахомова, В. Конашевича, А. Каневского, наших выдающихся старейших мастеров — С. Герасимова, Е. Кибрика, А. Гончарова, В. Касияна, С. Кобуладзе и многих, многих других. На выставке был осуществлен ретроспективный показ творчества мастеров ныне здравствующих, работ, соответствующих тому периоду, который был представлен.

Но в основе выставки лежал показ работ, сделанных за минувшие десять лет. Чрезвычайно радует — и это второй важнейший итог выставки — появление многих ярких молодых имен.

Мне, естественно, прежде всего хочется поговорить о достижениях за последнее десятилетие, которые эта выставка продемонстрировала. Но я не могу не коснуться также некоторых больных сторон, неверных тенденций, которые можно обнаружить и в некоторых произведениях выставки и в теоретических высказываниях отдельных критиков, занимающихся вопросами искусства книги.

Вспомним эти дискуссии: «Нужна ли иллюстрация?», «Кому она нужна?». Разговоры об искусстве книги, где предпочтение отдавалось вопросам функционально-производственного порядка, когда чисто рационалистическое конструирование книги порой отодвигало на второй план задачи идейно-образного раскрытия содержания литературного произведения.

Формула «Художник и книга» недостаточна для раскрытия сути иллюстрирования худо-

жественной литературы. Более точно сказать: «Художник, писатель, книга». В этой формулировке во главу угла ставится содержание книги, духовная атмосфера произведения, полнота его идейного, жизненного и поэтического содержания, его стилистика. Главное, исходное, что определяет успех или неуспех художника-иллюстратора,— это совпадение пластического языка художника с характером литературного произведения. Можно выражать свои чувства по-разному — метафорическим, реалистическим, условно-декоративным языком... Но главным должно быть совпадение с характером и содержанием произведения литературы. И нахождение художником этого совпадения, формы этого совпадения — весьма важно.

За последнее время появился целый ряд работ, который дает возможность оптимистически смотреть на дальнейший ход развития нашей иллюстрации. Во многом этому способствовало иллюстрирование многотомного собрания произведений мировой литературы (Библиотека всемирной литературы) и всенародно отмечаемые юбилейные даты великих русских писателей — Пушкина, Гоголя, Достоевского, Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина,— все это мобилизовывало художников на работу над иллюстрированием произведений корифеев нашей классической литературы.

Мне хочется напомнить то лучшее, что было сделано нашими художниками к сочинениям этих писателей в прошлом, и сравнить их с работами графиков недавних лет.

Вспомним гравюры А. Кравченко к «Портрету», «Петербургским повестям» Гоголя, «Петербургские повести» Н. Альтмана, ставшие уже классическими иллюстрации Кукрыниксов и А. Каневского к Гоголю, А. Лаптева к «Мертвым душам».

На выставке демонстрировались новые работы художников к произведениям Гоголя. Мы видели последнюю крупную работу Е. Кибрика к «Портрету», экспрессивную серию В. Минаева к «Запискам сумасшедшего». Рядом с иллюстрациями к «Петербургским повестям» В. Горяев показал новые, остро и своеобразно решенные иллюстрации к «Мертвым душам».

С. Алимов также иллюстрировал «Мертвые души». Было показано несколько работ, они интересны и талантливы.

Мне кажутся заслуживающими внимания работы молодого графика Г. Басырова к «Шинели» и «Портрету».

А вспомним прежние иллюстрации к творениям Пушкина! Их создавали В. Фаворский, Н. Кузьмин, А. Кравченко, Н. Тырса, М. Поляков, И. Родионов, Н. Фаворский, Е. Кибрик. Сколько прекрасных работ!



Д. Н. Кардовский. Н. А. Некрасов. Русские женщины. Иллюстрация 1922. Акварель, тушь. Не издано.

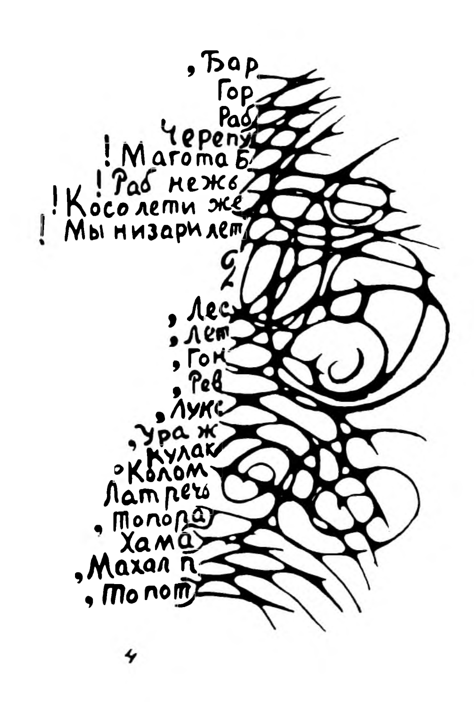


Б. М. Кустодиев. М. Горький. Дело Артамоновых. Эскиз обложки. 1927. Тушь, гуашь.

В последние годы появились лаконичные и строгие иллюстрации Г. Епифанова («Пиковая дама»). Ф. Константинов, иллюстрируя «Медного всадника», смело взялся за эту поэму после А. Бенуа. Новые работы гравера — большой шаг в его творчестве.

Я бы назвал здесь работы Т. Мавриной к «Сказкам» Пушкина, иллюстрации А. Смирнова (Ленинград) к «Повестям Белкина», скромную книжку А. Иткина «Лирика Пушкина», Л. Тимошенко — иллюстрации к «Евгению Онегину». О. Верейский недавно закончил большую серию иллюстраций к «Анне Карениной» (на этой выставке она не была показана, так как находится в производстве). А. Кокорин выступил с новыми прекрасными работами — «Набег», «Рубка леса», «Кавказские рассказы».

Я ценю тонкие иллюстрации А. Костина к «Детству» Л. Толстого, но работы его далеко не равноценны. Когда видишь его иллюстрации к «Тарасу Бульбе» Гоголя — этой запорожской Илиаде, то понимаешь, что данное произведение





Из известных в прошлом иллюстраций к книгам Достоевского прежде всего вспоминаются, конечно, «Белые ночи» М. Добужинского. Я назвал бы еще работы С. Шор, Ф. Константинова («Преступление и наказание») и «Белые ночи» Б. Басова.

На выставке были показаны новые работы В. Горяева («Идиот»), В. Минаева («Кроткая» и «Братья Карамазовы»), Ю. Перевезенцева («Белые ночи»), В. Панова («Униженные и оскорбленные»).

В ретроспективном разделе выставки экспонировались известные иллюстрации Н. Пискарева и Н. Тырсы к «Холстомеру» Л. Толстого. ему не по силам и не соответствует характеру дарования художника.

Мы помним первую встречу советского художника А. Самохвалова с творчеством Салтыкова-Щедрина; мы помним бесконечно изобретательные и талантливые иллюстрации А. Каневского к «Помпадурам и помпадуршам» и Кукрыниксов к «Истории одного города». Книга задумана интересно и решена сложно и многопланово. Превосходна галерея портретов губернаторов, размещенная на шмуцтитулах. Крупноплановые полосные иллюстрации чередуются с текстовыми, массовые народные сцены с интерьерными и пейзажными композициями.

П. В. Митурич. В. Хлебников. Разин. Иллюстрация. 1922. Тушь. Не издано.

В. А. Фаворский. А. Глоба. Трагедия Фамарь. Фронтиспис. М.: Госиздат, 1923. Гравюра на дереве.

Обращают на себя внимание серьезная работа А. Данченко — иллюстрации к «Истории одного города»— и станковые листы Е. Сидоркина, которые свидетельствуют о том, что одну и ту же книгу можно решить совершенно разным пластическим языком.

Антона Павловича Чехова считали раньше неиллюстрируемым писателем. Только Кукрыниксы, начав с юмористических рассказов молодого Чехова, сумели создать свой шедевр — иллюстрации к «Даме с собачкой»,— и оказалось, что Чехова можно иллюстрировать, но его произведения требуют выявления глубокого подтекста, создания сложной, наполненной эмоционально-психологической среды.

Художник Д. Дубинский, умерший очень рано — в 39 лет,— своими иллюстрациями к произведению А. П. Чехова «Дом с мезонином» («Мисюсь») раскрыл эти возможности иллюстрирования Чехова. «Дом с мезонином»— это подлинное искусство сопереживания. Можно также назвать прекрасную последнюю работу художника — иллюстрации к «Поединку» Куприна. Д. Дубинский — художник лирический, но трагическая нота пронизала эту ставшую последней его работу.

В. В. Лебедев. С. Маршак. Мороженое. Обложка. М.; Л.: Молодая гвардия, 1929. Гуашь, тушь, акварель.

Многим известна замечательная работа А. Пластова к «Палате № 6» Чехова, где изображен заключенный в палату больной, судорожно схватившийся за железные переплеты оконной решетки.

На выставке была представлена новая работа Б. Басова — иллюстрации к «Палате № 6»— еще один пример возможностей столь отличного друг от друга и столь убедительного образного решения одного и того же литературного произведения.



Иллюстрации Басова к «Палате № 6» и к «Невесте» Чехова — это великолепные, на мой взгляд, вещи, пронизанные глубочайшим ощущением тягости и тоски обыденности, мертвечины и застойности быта.

На выставке был показан ряд выдающихся работ прошлых лет к произведениям Горького: мощные, артистические акварели Сергея Герасимова к «Делу Артамоновых», «Фома Гордеев» Кукрыниксов, «Детство» Б. Дехтерева и Н. Тырсы. Новых иллюстраций к произведениям Горького на выставке было немного — это запоминающиеся рисунки А. Зыкова и иллюстрации к «Сказкам об Италии» А. Билль.

В. В. Лебедев. Р. Киплинг. Слоненок. Иллюстрация. Пг.: Эпоха, 1921. Черная гуашь.

Бытует модная теория о том, что ассоциативно-метафорический язык является всеобщим универсальным средством построения художественного образа, обычно он противопоставляется «буквализму» сюжетного метода. Нелепа сама постановка вопроса. В искусстве есть разные дороги, и на каждой из них есть победы и есть жестокие поражения. Ассоциативно-метафорический метод естествен в поэзии, возможен и в прозе, потому что проза бывает разная! Может быть фантастика, может быть гротеск, может быть реа-



листическая фантастика, реалистический гротеск, но они не синонимы сюрреализма, как это иногда пытаются представить. Нельзя радостную фантастику «Сорочинской ярмарки» превращать в фантасмагорию, в мрачный распад мира — это неверно, а попытки трактовать Гоголя как сюрреалиста существуют. Ложную многозначительность, зашифрованность, отсутствие драгоценной простоты, ясности мысли, человечности часто ошибочно принимают за философичность. Я думаю, это глубоко неверно.

Очень широка и разнообразна тематическая амплитуда русской и мировой поэзии, к иллюстрированию которой с особой охотой и увлечением обращаются художники, активно использующие богатые возможности ассоциативно-метафорического языка. Мне хочется назвать работы Д. Бисти: «Сажайте розы в проклятую землю» Вевериса, «Суд памяти» Исаева и, конечно, «Владимир Ильич Ленин» Маяковского.

Два друга, Митурич и Бисти, побывали в Греции, и как по-разному подошли они к иллюстрированию Гомера. Бисти подошел к этому, как к суровому мужественному эпосу, наполненному, говоря современным языком, культом насилия, другой — Митурич — подошел, как к возвышенной поэме, освещенной древним, немеркнущим солнцем Эллады. Какие разные решения!

Я высоко оцениваю монументальную работу Г. Якутовича (Киев) «Слово о полку Игореве» и его иллюстрации к «Новеллам» В. Стефаника.

Мне кажется большим достижением трактовка «Фауста» А. Кашкуревичем (Минск). Мне хочется назвать работы М. Чураковой, художника скромного, о которой мы редко говорим. В лирике Тютчева она открывает бесконечно сложный,

Е. И. Чарушин. В. Бианки. Первая охота. Иллюстрация. Л.: ОГИЗ — Молодая гвардия, 1933. Цветная литография.

Н. А. Тырса. Н. Тихонов. Военные кони. Рассказы. Иллюстрация. М.; Л.: ГИЗ, 1927. Акварель.

богатый и в то же время глубоко личный мир.

Талантливый ленинградский художник М. Майофис, который уже так разнообразно проявил себя, начав с иллюстрации к Г. Флоберу и А. Франсу, прекрасно чувствует исторический материал, понимает дух произведения, дух эпохи. И вот новый успех художника-иллюстратора в работе к «Думе про Опанаса» Багрицкого.

Однако, сделав точно таким же приемом иллюстрации к «Конармии» Бабеля, художник, на мой взгляд, не достиг успеха. Проза Бабеля требует иного, более мощного и убедительного пластического решения.

Удачны иллюстрации Г. Поплавского (Минск) к поэме Я. Купалы «Она и я». Офорты Поплавского, сделанные сухой иглой, на мой взгляд, замечательно поэтически построены, и весь этот ассоциативный метафорический язык художник использует в полную силу.

Я радуюсь, что Л. Ильина (Киргизия) сделала очень сдержанно и немногословно «Сонеты» Шекспира, а это трудно после «Сонетов» В. Фаворского. Мне хотелось бы отметить очень разные работы в технике ксилографии В. Носкова. Здесь и полные остроумия французские эпиграммы, и монументальные «Нибелунги», и яркий цикл «Великий Октябрь».

Я не знаком с художником из Прибалтики У. Роосвальтом, но гравюры к поэме Неруды «Камни и птицы»— интересная работа.

Сейчас, когда художники так много достигли в иллюстрировании поэзии, нужно сказать о самой сложной задаче иллюстратора — речь идет об иллюстрировании прозы классической и современной, мировой и советской.

Я думаю, что наша советская литература сегодняшнего дня, такие авторы, как Распутин, Айтматов, Шукшин, Астафьев, Василь Быков и многие другие, дают возможность для пространственного, временнóго, сюжетного и глубоко психологического решения. И этому есть прекрасные примеры.

Достаточно вспомнить работы Г. Поплавского к повестям Василя Быкова. Каждый лист, несколько угловатый, туго заплетенный по композиции, исполнен подлинного драматизма.

Сделать иллюстрации, например, к повести «Прощание с Матерой» Распутина, показать потрясающий перелом в жизни старой русской



В. А. Фаворский. А. С. Пушкин. Домик в Коломне. Иллюстрация. М.: Русское общество друзей книги, 1929. Гравюра на дереве.



А. И. Кравченко. Н. В. Гоголь. Портрет. Иллюстрация. 1923. М.: Госиздат, 1928. Гравюра на дереве.

деревни, мучительный переход к новым и исторически необходимым условиям жизни — это очень сложно и требует глубокого проникновения художника в жизнь.

Недавно я встретил одного молодого художника. Спрашиваю: «Над чем работаете?» — «Иллюстрирую Астафьева». — «А вы Сибирь знаете? Вы там бывали?» — «Нет. А разве это обязательно?» Я был просто потрясен этим ответом. Можно упрекнуть меня в том, что я принимаю содержание литературного произведения за действительную жизнь, в то время как это только литературное произведение. Но, простите, литературное произведение — это жизнь, пропущенная через сердце писателя, и художник-иллюстратор должен проходить через искусство переживания. Без этого иллюстратора нет и не может быть.

Очень важно отметить поворот внимания художников к иллюстрированию советской литературы.

В прежние годы пионерами в этой области были О. Верейский (Фадеев, Шолохов, Твардовский), Кукрыниксы (А. Толстой, Шолохов), А. Лаптев (Шолохов), А. Кокорин (Серафимович), А. Ливанов (Фурманов и Нилин), А. Васин (Симонов), Л. и П. Петровы (Шолохов, Катерли).

Из новых работ, показанных на выставке, мне хочется выделить напряженные и динамичные листы В. Минаева (Н. Островский «Как закалялась сталь»), гравюры Л. Ильиной (Ч. Айтматов «Материнское поле»), И. Бруни, посвятившего себя военной теме (Казакевич и Твардовский), А. Зыкова (Бек и Казакевич), Б. Алимова (Васильев «А зори здесь тихие»), С. Алимова (Твардовский), А. Смирнова (Платонов), Х. Ээльма (А. Тамсааре «Правда и право»), С. Бродского (Вишневский), А. Данченко (Джон Рид «Десять дней, которые потрясли мир»). Этот список можно было бы продолжить и дальше.

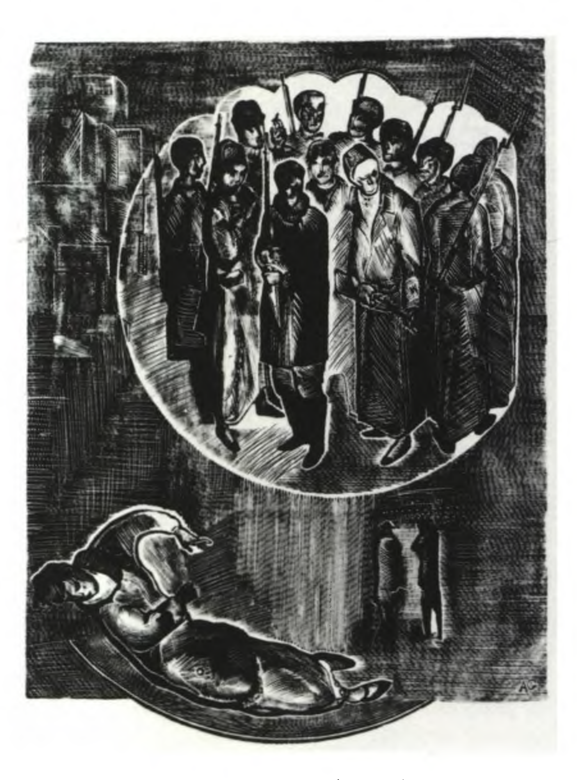
Очень внушительно выглядели на выставке многочисленные циклы иллюстраций к произведениям народного эпоса. Я называл уже некоторые из них.

Были показаны три цикла иллюстраций к «Калевале» — новая крупная, вызывающая законный интерес работа В. Курдова, известный цикл гравюр М. Мечева и литографии Э. Окаса.

Русскому эпосу посвящены работы В. Перцова, А. Шмаринова, И. Архипова и Н. Воробьева. Три цикла, посвященные «Давиду Сасунскому», художников М. Пикова, Е. Кочара и М. Петросяна соседствовали с двумя циклами иллюстра-



Д. П. Штеренбе́рг. Р. Киплинг. 40 норд — 50 вест. Обложка. 1931. М.; Л.: Молодая гвардия, 1931. Гравюра на дереве.

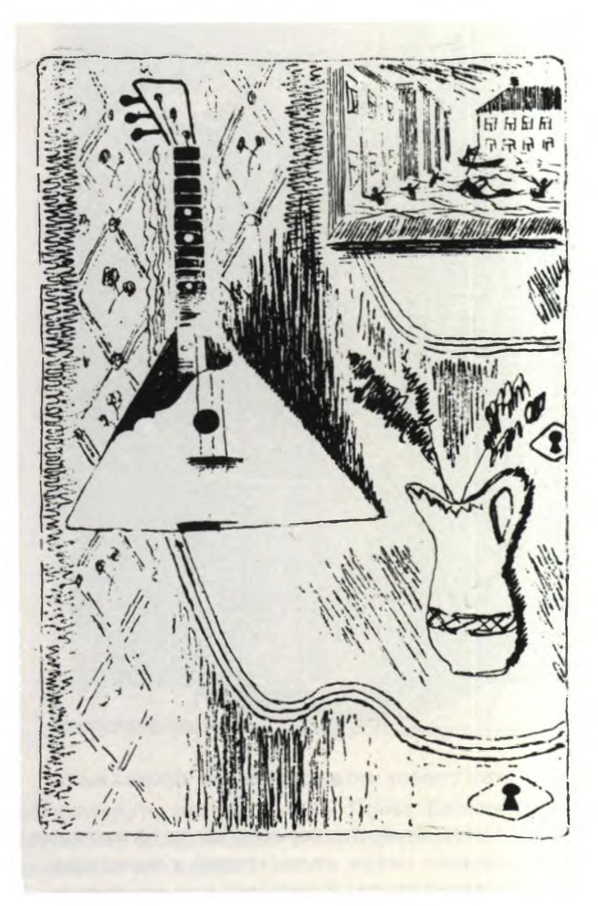


А. Д. Гончаров. А. Блок. Двенадцать. Фронтиспис. 1924. Гравюра на дереве. Не издано.

ций к «Витязю в тигровой шкуре»— С. Кобуладзе и И. Тоидзе, а «Слово о полку Игореве» Г. Якутовича — с «Песнью о Нибелунгах» В. Носкова.

Великолепно вечно живое искусство прославленных мастеров — классиков детской книги — В. Лебедева, В. Конашевича, А. Пахомова, А. Каневского, Ю. Васнецова, Е. Чарушина.

Нельзя, однако, не заметить, что в детской книге сейчас все более распространенным становится некий иронический, парадоксальный стиль, часто совершенно недоступный пониманию ребенка, так же как и неумеренная декоративность, нередко превращающая реальный мир в орнаментальный ребус.



Познавательная роль книги для самых маленьких — вот сверхзадача для художника, но она не должна связывать или ограничивать его творческие возможности. Ведь работы основоположника советской детской книги В. Лебедева, при всей изысканности художественной формы с использованием иногда элементов супрематизма, всегда остаются глубоко содержательными и активно познавательными.

А. Н. Самохвалов. Е. Шварц. Рассказ старой балалайки. Иллюстрация. 1930—1931. Тушь. Не издано.

Раздел иллюстраций к детской книге младшего возраста был чрезвычайно богат — нельзя не сказать о громадном вкладе, который вносят в это дело художники наших братских республик.

Обилен был раздел иллюстраций к сказкам всех времен и народов: русские народные сказки Т. Мавриной, Е. Рачева и Ф. Лемкуля, сказки народов СССР — В. Толли (Эстония), Б. Жилите, С. Валювене и А. Макунайте (Литва), В. Литвиненко, В. Голозубова и И. Остафийчук (Украина), Я. Пигозниса (Латвия), Е. Лось и В. Слаук (Белоруссия), Р. Халилова (Узбекистан) и других.

Значительными, очень разнообразными циклами иллюстраций к детской мировой классике выступили В. Алфеевский (Андерсен и Гофман), Б. Дехтерев (Шарль Перро), Б. Диодоров (Сельма Лагерлеф), Г. Галинская и В. Гордийчук (Андерсен и бр. Гримм). Проникнуты тонким юмором острые и выразительные иллюстрации Г. Калиновского к сказкам Льюиса Кэрролла и Дж. Хэрриса.

Обращает на себя внимание преобладание на выставке иллюстраций для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Круг иллюстрируемых книг для детей старшего возраста, книг, посвященных историко-революционной теме и в особенности говорящих о современной жизни нашей страны, пока недостаточен. Видимо, и мы, художники, не уделяем нужного внимания книге для юношества, вступающего в период становления личности, в период, когда закладываются основы мировоззрения.

Первая всесоюзная выставка книжной иллюстрации воочию показала, и в этом ее основной смысл и значение, что на пестром, иногда кажущемся противоречивым, общем фоне нашего искусства выпукло и ярко вырисовывается замечательная традиция искусства иллюстрации, ее живое, яркое и неповторимое лицо.

А. Каменский

Самопознание жанра

В истории человеческой культуры изображение предшествовало слову. На бесконечном протяжении медлительных первобытных эпох создавались росписи, где все впечатления о мире оживали только в зрительных образах. Их символическая речь, поражающая выразительностью своей пластики, показывала, повествовала и обобщала одновременно.

Когда же сложилась письменность, то долгие века подряд в манускриптах рядом со строками текста обязательно соседствовали красочные миниатюры, рисунки, орнаментика. Такое соседство, несомненно, объяснялось глубокой потребностью хоть частично возместить утраченную в письменном изложении зримую конкретность рассказа.

Но изобразительные вставки, которые постоянно встречаются в древних рукописях, вряд ли правильно называть «иллюстрациями». Они ведь не столько следовали за повествованием, сколько по-своему, вполне самостоятельно, изображали те же самые события, ситуации, облики, что и авторы текстов.

А книжная иллюстрация в прямом и точном смысле слова — это, по сути дела, сравнительно молодое искусство. Подлинное начало его истории не совпадает и с первыми эпохами книгопечатания. Оно приходится на то время, когда художники, работая для книги, стали считать непременным законом жанра опору на образный мир, уже ранее созданный писателем. Такая жанровая концепция достаточно определенно сложилась лишь в XVIII веке. А широкое общественное признание иллюстрационное искусство обрело еще позже, приблизительно с середины XIX века.

В двадцатом столетии судьбы этого искусства сложились непросто и своеобразно. На Западе очевидно резкое разделение между ремесленными поделками «массовой культуры» («комиксы» и другое) и созданиями крупнейших художников, чьи иллюстрационные циклы, как правило, публикуются в малотиражных изданиях, предназначенных для узкого круга знатоков и любителей. Такая ситуация привела к явному затуханию жанра (исключение составляют книги для детей, чья специфика признана и распространена во всем мире). И только в рамках советской художественной жизни на протяжении нынешнего века происходило серьезное и масштабное развитие жанра иллюстрации, предназначенной взрослому читателю классической и вообще «серьезной» литературы. Вот почему так неожиданно и удивительно получилось (и мы, пожалуй, это еще не вполне осознали), что некоторые общие проблемы жанра на какой-то срок оказались внутренним делом нашего искусства.

Однако и у нас вокруг этих проблем вовсе не сложилась обстановка академического спокойствия и благолепия. Стоит вспомнить в этой связи, какие горячие дискуссии разворачивались в Москве и других художественных центрах о книжной графике в целом и иллюстрации в особенности. Среди участников спора были и убежденные отрицатели жанра, полагающие, что иллюстрация вообще чужда книге [1] или что она — в рамках жизни современного общества — представляет собой нечто примитивное и устаревшее, изжитое эволюцией культуры, словом, какой-то наивный анахронизм [2]. Особое же распространение получили теории, трактующие книгу как композицию, которую нужно решать исключительно средствами полиграфического дизайна; иллюстратору (и даже художнику-оформителю) эти теории отводили в книге второстепенное (а то и вовсе нулевое) место. Образные возможности иллюстрации при этом вообще не принимались в расчет и их практически отбрасывали. По давней (хотя и бездумно-автоматической) традиции творчество иллюстраторов более чем скромно оценивалось и в иной, уже «чисто художественной» сфере. Вспомним, что

устроители больших выставок обычно отводят лишь скромные уголки где-нибудь на задворках экспозиции для книжной графики. Мол, где уж ей тягаться с владыками королевства станковых видов искусства, с живописью и скульптурой...

И вот на фоне таких полемических нападок и устойчивых предрассудков весной 1980 года в Москве открылась Первая всесоюзная выставка книжной иллюстрации.

Вне всякого сомнения, такой выставки никогда и нигде не было. Длинные, многометровые пролеты новых экспозиционных залов в Центральном Доме художника. Сотни, тысячи экспонатов (приблизительно 6 000). И только иллюстрации! Словно бы мастера́ этого не раз атакованного и обделенного судьбой жанра тут наконец-то вознаграждались за смиренное долготерпение и горькие обиды...

Выставка воспринималась как явление принципиального свойства, а в определенном смысле и как дискуссионный эксперимент. Нам предлагалась широкая демонстрация и даже своего рода исследование возможностей жанра, его образной сути, идейного диапазона, взаимоотношений с литературой, жизнью, историей. Материалом тут явились работы крупнейших мастеров советской иллюстрации за все шестьдесят с лишним лет ее истории.

Даже сама обстановка этой выставки, ее экспозиционная мысль имели очевидный полемический оттенок. Иллюстрации царствовали на выставке единолично и безраздельно. И не как почетный, но чужестранный гость, отголосок мира книжных впечатлений, а как полноправный вид изобразительного творчества, образцы которого способны вызвать у посетителя выставочных залов столь же глубокие чувства, такие же многосторонние размышления, что и картины или статуи. Положения иллюстраций в формальной структуре книги выставка вообще не касалась: печатных изданий или их макетов на ней не было. Такая исключительно станковая демонстрация экспонатов могла озадачить. «Что же, собственно, тут показано?— размышлял посетитель.—



В. Г. Бехтеев. Ж. Санд. Консуэло. Иллюстрация. 1935. М.; Л.: Academia, 1936. Черная акварель.



Н. И. Альтман. Н. В. Гоголь. Петербургские повести. Фронтиспис. 1933—1934. М.; Л.: Academia, 1937. Цветные мелки, гуашь, черный картон, процарапывание.

К н и ж н ы е иллюстрации или графические п а р а ф р а з ы литературных образов?».

Однако авторы экспозиции, очевидно, не опасались таких вопросов и были готовы спокойно встретить любые упреки на этот счет. «Мы отстаиваем творческие права жанра,— могли бы они ответить своим оппонентам.— В первую очередь мы хотим защитить его от попыток рассматривать иллюстрацию лишь как разновидность оформления, выполняющую пояснительные и композиционно-декоративные функции».

Действительно, против таких взглядов выставка восставала с яростью мятежа. Это неудивительно. Останется ли спокойным сердце создателя обширной и многосложной серии иллюстрационных образов, если их уравнивают в своем значении, скажем, с рисунками для медицинских атласов, заставочными виньетками и чем-то прочим в этом роде? И вот выставке поручают показать и доказать, что иллюстрацию надобно рассматривать в ином творческом плане, как художественное явление самого высокого ранга.



А. Ф. Пахомов. Н. А. Некрасов. Мороз, Красный нос. Иллюстрация. 1936. М.; Л.: Гослитиздат, 1938. Карандаш.

Эту труднейшую задачу выставка решила с абсолютной убедительностью. И вопрос о верном и полноценном сочетании станковой выразительности и книжной специфичности иллюстраций возникал уже, так сказать, на лестнице, после осмотра выставки, когда стали складываться итоговые размышления.

А проходя по коридорам и закоулкам этой огромной и не имеющей прецедентов экспозиции, посетитель оказывался перед лицом иных, еще более глубинных, тайн творческой природы жанра. Какое удивительное, причудливое, иногда и несколько странное зрелище разворачивалось на сценической территории выставки! В зеркалах тысяч и тысяч иллюстраций мелькали тени далеких и близких времен, возникали отражения знакомых читательской памяти персонажей и ситуаций. Иногда эти отражения буквально точны и представляют собой нечто вроде подстрочного перевода литературных образов на язык иного искусства. Но, случается, иллюстрации обретают многие жизненные изме-



А. А. Дейнека. А. Барбюс. В огне. Иллюстрация. 1934. Тушь, белила. Не издано.

рения, оригинальные образные краски, объемность. И тогда жанр празднует очередную победу. Ведь так возникает новый художественный мир. Он обладает своим, особым законом, объединяющим литературный прототип и его изобразительную реплику.

Этот закон требует понимания, эти реплики — точной, строго выверенной параллельности тексту и вместе с тем современного звучания. Трудные вопросы тут неизбежны. Где границы допустимых вольностей трактовки? Как, отходя



от скучно-хрестоматийной тавтологичности по отношению к источнику, сохранить верность его основному содержанию, его сокровенным образным чертам и интонационному строю? А что значит современная интерпретация литературного памятника? В чем художник-иллюстратор должен быть документально точным историком, который стремится войти в материал прошлого и даже как бы раствориться в нем, а в чем ему позволительно (и необходимо) быть человеком своей эпохи?

Однозначного ответа на этот коренной вопрос жанра не существует. Загадочная, малоисследованная область! Там властвует любопытнейший парадокс двойного времени иллюстрации. Конечно, она должна прежде всего воссоздать время писателя, время литературного первоисточника. Художнику надобно с убеждающей достоверностью воспроизвести обстановку этого, изображенного в романе или поэме, времени, его черты, краски, его ритмы и историческое самочувствие. Тут возникает не только очень сложная, но чрезвычайно деликатная задача. Ведь читатели-современники иллюстратора пусть смутно, неоформленно, но обязательно строят в своем воображении зрительную параллель тексту. В призрачной, туманящейся неопределенности такой параллели есть своя прелесть. И своя логика. Художнику надо ее почувствовать и использовать, словно бы опираясь на живую игру фантазии зрителя. Тем более, что самый ход этой фантазии, как бы ни были прихотливы ее индивидуальные оттенки, далеко не случаен. В нем есть своя объективность, некая типология восприятия и трактовки каких-то литературных образов в каждую определенную эпоху.



Но вот в этом-то, обладающем качествами объективной всеобщности, восприятии литературных памятников и дает себя знать время иллюстратора. У этого времени есть свой духовный, гражданский, нравственный опыт, своя поэтика, в какой-то мере отличающиеся от подобных же категорий в период возникновения литературного прототипа. Есть Гамлет и Дон-Кихот XVII века, Вертер и Манон Леско XVIII, Онегин, Растиньяк, Мышкин, Наташа Ростова XIX и т. д. И есть те же герои, предстающие воображению более поздних поколений. Как закон, исходный литературный образ и его последующая эволюция в читательском

К. С. Петров-Водкин. Пространство Эвклида. Книга II. Иллюстрация. 1932. Издательство писателей в Ленинграде. 1933. Тушь.

А. Г. Тышлер. На темы трагедии У. Шекспира «Король Лир». 1934—1935. Иллюстрация. Король Лир. Тушь. Не издано.

сознании не равнозначны, заметно отличаются друг от друга. Этот образ, если он не был забыт, но прочно вошел в читательское сознание и стал спутником человечества, разделяет его историческую судьбу. Он вступает в известные взаимоотношения с динамикой общественной жизни, с изменениями в людской психологии, в представлениях о красоте, добре, справедливости. И вот это-то бытие литературного образа во времени, его историко-художественное развитие (наряду с первичными, основными чертами) и призвана воплотить иллюстрация. Причем из взаимодействия двух упомянутых времен возникает третье, внутреннее, время самой иллюстрации как органичного и завершенного в себе произведения искусства. В последующем это произведение само становится объектом восприятия и может пережить то же, что и изменяющийся с ходом времени литературный образ, который лег в основу работы художника.

Итак, иллюстратору приходится на странный и причудливый манер одновременно жить в двух различных хронологиях, быть верным и исторической правде, и истине современного переживания, объединяя и то, и другое в органичный, целостный образ. Критике, рассуждающей об иллюстрации, надо ясно представлять себе ее особый творческий феномен.

Тут, заметим, и самый критический подход должен обладать своеобразными качествами. Существует вертикальное искусствознание, изучающее свой материал в традиционной хронологической последовательности возникновения и развития. Но есть (хотя еще пока и не оформленное в отдельную дисциплину) искусствознание горизонтальное, которое рассматривает сосуществование разновременно созданных произведений искусства в рамках какого-то одного определенного исторического периода. Ведь, например, в духовном мире человека наших дней Одиссей, Беатриче, «Троица», Джоконда, Джульетта, Пьер Безухов, Прекрасная Дама, «Смерть комиссара», «Герника», Василий Теркин, Мастер и Маргарита и т. д. соседствуют, входят в известные взаимоотношения, отбрасывают друг на друга некие рефлексы, наконец, образуют определенную общность, какое-то завершенное целое. Искусство иллюстрации, быть может, гораздо боль-



Н. В. Кузьмин. А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Иллюстрация. 1928—1932. М.; Л.: Academia, 1933. Тушь.



Н. В. Кузьмин. А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Рисунок на полях. 1928—1932. М.; Л.: Academia, 1933. Тушь.

ше, чем какое-либо иное, должно представать перед наукой, наряду с обычной исторической последовательностью, еще также и в «горизонтальной» плоскости. Сопряжение разновременных образов, сплетение и перекличка разных форм и эпох художественного сознания — это коллизия, с которой иллюстратор сталкивается повседневно. Вот почему критику немыслимо добраться до глубин того творческого опыта, который отразился на Первой всесоюзной выставке книжной иллюстрации, если он ограничится обычным ходом суждений и оценок. Рассматривая представленные тут произведения, хотелось бы не только сопоставлять литературный оригинал и его графическую интерпретацию, но и воспринимать образы, созданные иллюстраторами, в контексте жизни нашей эпохи. Это, к слову сказать, еще раз подчеркивает полное равноправие жанра в ряду других ответвлений изобразительного искусства. Ведь при таком подходе открыто просматривается связь иллюстратора с окружающей его действительностью, а определенное соотношение с литературными источниками составляет лишь дополнительную трудность в работе художника, который живет жизнью своего времени и стремится понять и показать, как в эту жизнь входят отзвуки искусства прежних дней, срастаясь и изменяясь с ними вместе.

Именно книжная иллюстрация донесла до нас с особой живостью и явственностью то пластическое ощущение мира и жизни, которое сложилось у современников Октябрьской революции. Но даже доверительные лирические исповеди тех лет воспринимаются ныне как монументальный эпос. Открытое выставкой заново оформление П. Митуричем «Нашего марша» В. Маяковского (1919) и «Мировика» В. Хлебникова (1921) — это, в сущности, не только параллель стихотворным текстам, но и иллюстрации к Книге Бытия той поры. Натурой для художника послужили вселенские силы. Могучие стихии в движении и ломке, меняются исходные начала, хаос обретает структуру и логику новой конструкции. «Мы разливом второго потопа перемоем миров города...»[3] Сходное впечатление производит и не представленная на выставке знаменитая обложка Н. Альтмана к его альбому графических композиций «Ленин» (1920), где действуют небеса, солнце, мировое пространство.

Как важно осознать эту неиллюстративную сущность начального этапа советской иллюстрации! С самого момента своего возникновения она заявила о себе как мыслитель, погруженный в размышления о сокровенной сути времени.



Б. А. Дехтерев. М. Горький. Детство. Иллюстрация. 1968. М.: Детская литература, 1969. Черная гуашь.





А. М. Каневский. М. Е. Салтыков-Щедрин. Помпадуры и помпадурши. Иллюстрация. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1935. Тушь.

Революция — и в своей драматической повседневности, и в своем гражданском и нравственном целеустремлении — оказалась для иллюстрации подлинным генератором идей. Это пока еще не вполне понято (и не только по отношению к книжной графике). Не в одном же изображении событий времени заключается тут дело. Из уже упомянутой миросозидающей тенденции рождалась новая система идеалов, поражающая своей масштабностью и целостной завершенностью.



Высшим ее воплощением явилось искусство великого мастера советской иллюстрации В. Фаворского. Сколько о нем написано — и подробных биографических очерков, и мудреных, полных образцовой формальной схоластики, трактатов,— а и д е а л ь н ы й с т р о й о б р а з о в в произведениях мастера как-то еще не понят и не истолкован. Между тем выставка, где сравнительные сопоставления неизбежны и поучительны, убеждает, что именно этот строй отличает искусство Фаворского от произведений других иллюстраторов и как бы переводит его в иную, чем у прочих, духовно-эстетическую категорию.

Л. Г. Бродаты. Г. Гейне. Германия. Зимняя сказка. 1844. Иллюстрация. 1935—1939. М.: Художественная литература, 1971. Акварель, гуашь.

Но такое отличие, при всей индивидуальной окраске, менее всего субъективно и случайно. История его тщательно готовила. Ведь творчество Фаворского вобрало в себя и на новый лад продолжило долгие искания русской интеллигенции. С глубочайшим напряжением и душевной страстью вынашивала она идеи преобразования жизни по законам добра, справедливости, красоты. Этим жила и дышала русская революционная мысль XIX — начала XX века. Затем, после Октября, крупнейшие поэты стре-



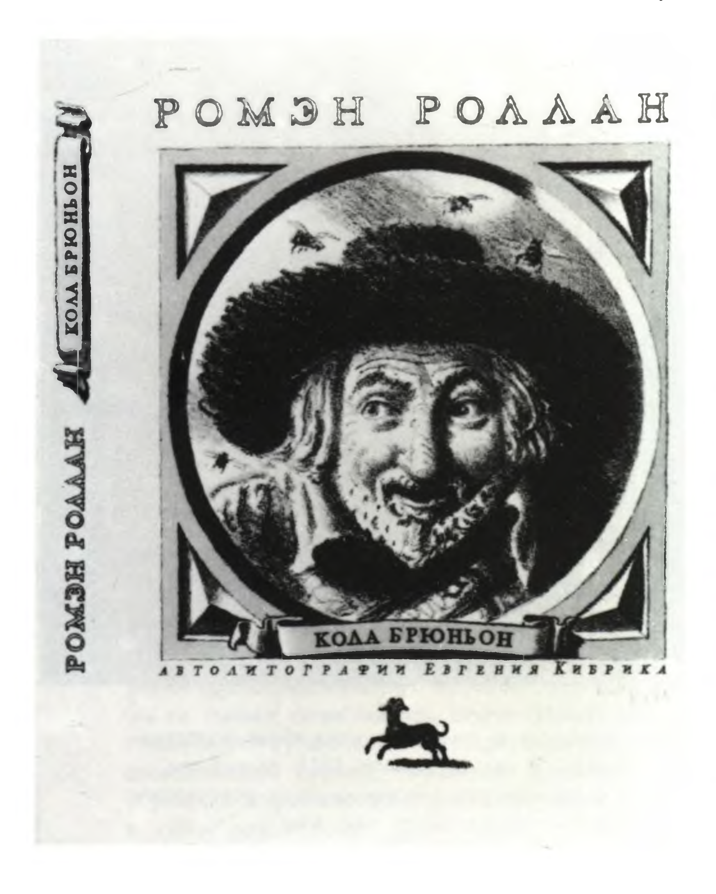
мятся провидеть и утвердить идеальные представления эпохи. В самом начале 1918 года Блок говорил о программных устремлениях революции: «Переделать все. Устроить так, чтобы... наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»[4]. Чуть позже Блоку вторил Маяковский, призывая своего читателя увидеть «за горами гóря солнечный край непочатый»[5]. Этот «солнечный край», мир осуществленного совершенства, образы классической гармонии представали в произведениях некоторых художников России тех же лет. Таков, например, Петров-Водкин в живописи. Таков Матвеев в скульптуре. Таков Фаворский в иллюстрации.

Об «иллюстрации» здесь, разумеется, можно говорить в самом широком понимании жанра. Менее всего Фаворский задавался целью

С. С. Кобуладзе. Слово о полку Игореве. Иллюстрация. 1938. Гуашь, тушь. Не издано.

«иллюстрировать» буквально — кого-то пояснять и пересказывать, сопровождая текст общедоступными изобразительными комментариями. Когда на выставке оказались рядом десятки гравюр мастера, то они образовали некое единое духовное пространство, где отзвуки прошлого и музыка настоящего, образы старой литературы и ситуации из недавних книг, так же, впрочем, как и реальные персонажи современной художнику истории, существуют рядом, на равных правах, под общим небосводом. Все они — детали монументальной фрески человеческой жизни. Тут вступают в силу законы эпоса: философская сила искусства Фаворского столь значительна, что едва ли не любая изображенная им сцена, кроме своего локально-сюжетного смысла, обретает значение притчи, мудрой сентенции; герои композиций мастера, строго соответствуя литературному прототипу, воплощают и какие-то общечеловеческие качества, причем в таком аспекте, который особо близок людям нашей эпохи. Принцип «двойного времени» иллюстрации действует тут с удивительной простотой и очевидностью. В фронтисписах к «Книге Руфь» (1924) сюжетно точно переданы некоторые ситуации библейского повествования; оно и стилизовано в этих ксилографиях со строгим тактом и убеждающей логичностью. Но вместе с тем, что же и представляет собой весь этот цикл, как не размышление о гармоничном мироустройстве, где все природные стихии, все человеческие побуждения и действия, вся череда повседневных дел подчинены законам разума, душевного света и красоты. Во всей истории искусства мало можно припомнить произведений, где человек до такой степени ощущался бы частицей мира, а силы природы выглядели бы столь близкими и родственными людской жизни. Но при всей эпической возвышенности повествования гравюры не застывают в холодной абстракции, полны живого чувства и энергии глубокого размышления.

В конечном счете — это ассоциативно-образный отклик художника на позитивные устремления общества, строившего новую жизнь



Е. А. Кибрик. Р. Роллан. Кола Брюньон. Обложка. 1934—1936. Л.: Гослитиздат, 1936. Цветная автолитография.



Е. А. Кибрик. Р. Роллан. Кола Брюньон. Иллюстрация. Л.: Гослитиздат, 1936. Цветная автолитография.

и искавшего для нее высшие формы и идеальные примеры.

Очевидно, именно этот концепционный подтекст определяет особую первичность видения у Фаворского. Как часто от иллюстрации ждут выражения привычного и общепринятого, уютного повтора хрестоматийных образов и истин! Фаворский совершенно чужд такому толкованию задач жанра. Созданные им композиции — это таинственные «сады непознанных величин», где зритель вслед за художником видит известное и традиционное как бы заново, глазами своего времени. Кто до Фаворского показал в Достоевском (1929) не только измученную, тревожную душу, но еще и могучую волю борца, и ясновидение пророка, обожженного своим всепроникающим познанием? В мудреце Гете (1931) — наивную детскую радость встречи с неведомым? В облике смятенного Гамлета (1940) — черты классической, ренессансной ясности духа, так что самая его трагедия раскрывается как горечь вынужденного расставания с гармоническим строем мира? В «Моцарте и Сальери» (1960—1961) — коллизию взаимоотношений между красотой и совестью, творческой силой гения и душевной свободой — одну из вечных тем русской мысли, идущую от Пушкина через весь XIX век к нашим дням?..

Впрочем, не только великанов культуры и грандиозные художественные типы, но и простой пейзаж, исторический или современный, и пролетающую птицу, и акулу или зайца из толстовских рассказов (1929—1931) мастер видит,



как в «первый день творенья», вновь созданной и только что открывшейся нам частицей бытия. В равной мере убежденно и свободно употребляет он и системы символических образов, взятых в монтажных сопоставлениях, и классическую сценичность изображения, подчиненного закону единства времени и места действия. Существенной разницы в этих приемах для художника нет, ибо любая его композиция — это арена жизни в целом, на которой появляются и исчезают люди, предметы, стихии, «играющие» себя и свое предназначение в мировом круговороте. А при такой системе художественного мышления нет принципиального жанрового различия и в другом — между иллюстрацией и неиллюстрацией. Как была философская проза, скажем, Монтеня, Вольтера, Дидро, философская лирика, например, Державина или Тютчева, так есть и философская книжная графика Фаворского, который иллюстрирует свои суждения о жизни,

Л. С. Хижинский. О. Форш. Одеты камнем. Иллюстрация. 1935—1936. Л.: Гослитиздат, 1937. Гравюра на дереве

Н. В. Фаворский. А. С. Пушкин. Капитанская дочка. Иллюстрация. Пугачев. 1938. Гравюра на дереве. Не издано.

о законах бытия при помощи образов, извлеченных из сокровищниц литературы. Для мастера эти образы имели смысл и значение своего рода художественных формул важнейших человеческих качеств и характерных жизненных положений. Опираясь на эти формулы-понятия, Фаворский строит в своих композициях идеальный мир достигнутой гармонии, красоты и благородства, основанный на строго разумной логической архитектонике. Пожалуй, творчество этого мастера не укладывается и в те разнородные временные категории, которые были названы выше. Для него надо добавить еще одно измерение: будущее время иллюстрации. Ибо духовная сила и значительность некоторых работ Фаворского, их философское содержание не были осознаны современниками; очевидно, в полной мере они раскроются позже, в восприятии и оценке последующих поколений.

Итак, в творчестве В. Фаворского на свой лад преломились идеальные устремления и мечты революционной эпохи. С позиций широких сопоставлений становится ясным, что та же родословная и у основателей советской иллюстрации книг для детей, прежде всего у ее классика В. Лебедева. Когда говорят о созданной им «художественной системе», то обычно подчеркивают воздействие кубизма и некоторых других «левых» течений, использование психологической модели детского рисунка, «конструктивно-органическое соединение рисунка и текста»[6] и т. д. Все это совершенно верно, но ведь за названным кругом стилистических приемов стояло нечто более важное и существенное, особое поэтическое чувство жизни. Как оно сложилось, откуда пришло? Тут уместно вспомнить о той светлой стихии праздничности, которая бушевала и сверкала тысячами радостных огней, неисчерпаемой романтической фантазией в первые послереволюционные годы. По ощущению современников тех лет (запечатленному, кстати сказать, во многих полотнах и плакатах) мир преображался на глазах; рассыпавшись до первооснов, он складывался заново, и в этой вдохновенной



М. С. Родионов. Л. Н. Толстой. Война и мир. Иллюстрация. 1937. Автолитография. Не издано.



В. М. Конашевич. Г.-Х. Андерсен. Сказки. Иллюстрация. Л.: Гос. изд-во художественной литературы, 1943. Акварель, тушь.

космогонии «сотворения мира» торжествовало живое и свободное и г р о в о е ч у в с т в о. Оно глубоко сродни подлинному творчеству, которым насыщена и детская психология, открыто обращенная к еще неведомой, ждущей познаия вселенной.

Вот он, «философский камень» иллюстраций В. Лебедева, а вслед за ним всех крупнейших мастеров ленинградской школы детской иллюстрации (Н. Тырса, Н. Лапшин, ранний А. Пахомов, В. Курдов, В. Конашевич, Е. Чарушин и другие)! В лебедевских рисунках к Маршаку или Киплингу (1920—1930-е годы) отдельные кадры-детали, соединяясь в причудливые, неожиданные комбинации, живут веселой, самозабвенной жизнью, игрой, сказочными уподоблениями, монтажами, переносами понятий. Такое вольнотворческое, полное праздничного подъема чувств ощущение жизни и соответствующая ему свободная композиционная структура страниц — прекрасная традиция советской книжной графики для детей, возникшая как ответвление революционной поэтики. Эта традиция и поныне противостоит мещанской красивости и унылослащавому благолепию, душевной застылости и оцепенению, которые, к сожалению, иногда прорываются в детгизовскую продукцию.

Наподобие упомянутой школы детской иллюстрации, новое ощущение жизни стремились внести в книгу мастера конструктивистского направления — Л. Лисицкий, А. Родченко, А. Веснин, Г. Клуцис, С. Телингатер, А. Ган и некоторые другие. Выставка их не представила (работы Телингатера, вошедшие в экспозицию, относятся к более позднему периоду), очевидно, потому, что они работали нетрадиционными приемами, широко употребляя фотомонтаж (пафос конкретного!), особые типы разработки шрифтовых, линейных и даже зодческих мотивов в книге. Авторы экспозиции могут сказать: но это же не иллюстрационные образы, зачем бы им и быть тут? Вряд ли, однако, такое утверждение полностью обосновано. Не говоря уже про то, что, например, фотомонтаж может быть в руках мастера вполне правомерной изобразительной формой (существует достаточное число примеров, подтверждающих такой тезис), есть свои позитивные основы и в исканиях, четко определенных высказыванием Л. Лисицкого: «...я считаю, что мысли, которые мы пьем из



Ю. А. Васнецов. Л. Н. Толстой. Три медведя. Иллюстрация. 1934. Л.: ОГИЗ — Детгиз, 1935. Акварель, гуашь, тушь, белила.



И. М. Тоидзе. Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. Иллюстрация. Баку: Азербайджанское гос. изд-во, 1937. Мокрый соус, тушь, процарапывание.

книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые. Буквы, знаки препинания, вносящие порядок в мысли, должны быть учтены, но кроме этого бег строк сходится у каких-то сконденсированных мыслей, их и для глаза нужно сконденсировать»[7]. Вполне резонное соображение. И речь-то ведь идет тут о задачах образного свойства, которые неточно было бы именовать «оформительскими». Наконец, очень важно, что упомянутые художники стремились зрительно соединить книгу с материальной



средой времени. Это сохраняет свою актуальность и поныне.

Особая эстетическая устремленность была у мастеров нашей книжной гравюры, которые в 1920—1930-е годы составляли особое направление в нашей иллюстрации (ксилография и в последующие десятилетия часто привлекает советских книжных графиков, но тут уж техника необязательно связывается с определенной творческой программой).

Некогда едва ли не всех иллюстраторов-ксилографов скопом называли «школа Фаворского», «плеяда Фаворского», даже «апостолы Фаворского»[8]. Сейчас такая терминология отжила свой век, и вполне закономерно. Ведь стало ясно, что никакой «школы Фаворского» на самом деле не существовало. Конечно, этот замечательный мастер всегда имел верных почитателей и слушателей. И именно он возродил в нашем веке и довел до виртуозной выразительности

К. И. Рудаков. А. С. Пушкин. Евгений Онегин. Иллюстрация. 1939—1948. Тушь, белила. Не издано.

старинную технику деревянной гравюры; каждый, кто к ней прибегал, не мог пройти мимо его уроков. Но то техника, жанр, форма. А на классических высотах своего искусства Фаворский был совершенно одинок. Его концепция стала по-настоящему раскрываться во всем своем величавом содержании лишь после смерти художника; его творческий уровень был просто недостижим.

Да ксилографы — по преимуществу москвичи — к нему и не стремились. У них была



своя песня. По большей части их влекло к себе взволнованно-романтическое переживание далеких и близких по хронологии литературных ситуаций и образов.

Таков, например, А. Кравченко. Это был неутомимый путешественник — в другие страны, в историю, в прошлое искусства и поэзии. У перепадов времен сооружал он плотины своего сильного воображения, и яростное электричество романтики насыщало его образы. У Байрона, Пушкина, Леонова он отбирал в качестве сюжетов

А. М. Каневский. М. Е. Салтыков-Щедрин. Иван Федорович Шпонька и его тетушка. Иллюстрация. 1944. М.: Гослитиздат, 1946. Тушь.

для иллюстраций такие сцены, которые звучат как «откровения в грозе и буре». Чаще всего в работах этого мастера предстает кульминация событий, сопряженная с взрывом страстей, или трагическая их развязка. Иногда к таким эмоциональным краскам добавляется гротеск (в иллюстрациях к Гофману, Гоголю), скептическая ирония (А. Франс). И всегда произведения Кравченко полны сценической действенности, зрелищной эффектности. На выставке это было особенно ощутимо в иллюстрациях к «Египетским ночам» Пушкина (1934). А впрочем, и большинство иных вещей художника — это романтический театр, таинственный и блистательный. Все здесь носит открыто-игровой, лицедейский характер.

Это больше, чем излюбленный прием или стилевые пристрастия. Это интеллектуальная позиция. Художник призывает к себе тени и образы мировой культуры, они стремительным вихрем проносятся на экранах его графики. Это предмет любовного и увлеченного эстетического созерцания. Тут есть, конечно, известная несоразмерность грандиозности зарубежных событий и отстраненного «взгляда из партера». Это ведь только книжные впечатления, тонкие и разноплановые — «читая Пушкина», «читая Франса»... К этому примешивается, правда, чувство драматической напряженности, внушенное современной художнику эпохой. И все же иллюстрации Кравченко полностью «живут в книге» не только по формально-композиционным причинам, но, прежде всего, потому, что они не прорывают текста и, не выходя напрямик к той жизни, которую он запечатлел, соотнесены исключительно с литературным оригиналом, преимущественно даже с его стилистической интонацией; конкретная, объективная история художника мало занимала.

Такова, собственно, и вся иллюстрационная ксилография 1920—1930-х годов (за исключением Фаворского) — П. Павлинов и Н. Пискарев, М. Пиков и Л. Хижинский, С. Пожарский и М. Поляков, П. Староносов и Г. Епи-



Кукрыниксы. (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов). А. П. Чехов. Дама с собачкой. Иллюстрация. 1945—1946. М.; Л.: Гослитиздат, 1948. Черная акварель.



Кукрыниксы. (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов, Н. А. Соколов). М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки. Дикий помещик. Иллюстрация. 1939. М.; Л.: Детгиз, 1943. Тушь.

фанов, Г. Ечеистов и А. Коджоян, Е. Бургункер и Э. Будогоский и некоторые другие, а также многие иллюстрации тех же десятилетий, выполненные акварелью, тушью, карандашом, среди них работы таких прекрасных мастеров, как Л. Бруни, В. Бехтеев, Н. Кузьмин. Их произведения всегда несут отблески огромной душевной культуры авторов, они изысканно-артистичны, наконец, виртуозны (последнее, впрочем, на этой выставке можно вынести за скобки и не принимать в расчет, ибо абсолютная техническая свобода исполнения свойственна практически всем экспонентам и давно уж является как бы первичным цеховым качеством советских графиков-иллюстраторов).

Но это графика-аккомпанемент, это иллюстрация, живущая исключительно в н у т р и к н и г и; для нее переплет — граница мироздания. Отголоски «времени иллюстратора» тут, конечно, слышны, без этого вообще не может быть серьезной книжной графики. Эти отголоски дают себя знать и в выборе сюжетов, и в интонационных обертонах гравюр или рисунков, когда тут появляются современные оттенки драматизма и лирики.

Но симфонического развития темы, сложных временны́х переходов и взаимодействий, широкой масштабности образов в этой камерной музыке нет; в жанровом ключе произведений такого типа пространство замкнуто и не способно раскрываться в бесконечность.





А где-то в середине тридцатых годов намечается новая линия развития советской иллюстрации; ее зна́ком будут отмечены наиболее значительные явления жанра на протяжении долгого срока.

Причины возникновения этой линии немыслимо понять, если ограничиться кругом художественно-стилевых факторов. Прежде всего важно осознать, что в эти годы становится

С. В. Герасимов. М. Горький. Дело Артамоновых. Разворот. 1946. М.: Гослитиздат, 1956. Акварель.

анахроничной и даже омертвелой позиция одинокого интеллектуального самосозерцания и кабинетного романтизма. Ведь жизнь культуры уже тогда постепенно обретала всенародный характер; любое серьезное событие в этой области сразу же представало перед колоссальной аудиторией.

За этим следовало многое. Одного «переживания» известных книг было уже совершенно недостаточно, а домашний театр литературных теней оказывался каким-то неполноценным и худосочным зрелищем. Отныне иллюстрация покинула интеллигентский интерьер и вышла на площадь — на ту самую площадь, где звучали праздничные возгласы победившей революции и где теперь воздвигался форум всенародной культуры. Тут надо было говорить сильно и мощно, показывать исторические события и образные типы в масштабных формах. А, кроме того, новый зритель хотел видеть в зеркалах иллюстрации и свои собственные отражения, понимать связи прошлого и современности, отвергать чуждое, приближаться душой к возвышенному и идеальному. Все это было предвестием и залогом возникновения иных форм советской иллюстрационной классики.

Знаменитые циклы Е. Кибрика с особой явственностью оттенили тенденции такого рода. Странно: их — эти тенденции — назвали, но не поняли. Десятки раз цитировали строки Ромена Роллана, предпосланные им русскому изданию «Кола Брюньона» с иллюстрациями Кибрика (1936): «Мой герой возвращается ко мне отрешенным от меня, радостный и сильный. Он достиг полной независимости... Произведение действительно живое тем и отличается, что при своем возникновении, когда его автор рождает, оно только начинает быть. Оно развивается, оно живет дальше, проходя сквозь толпу читателей, оно обогащается их сущностью...» и т. д. [9] В этих строчках видели всего лишь эффектный парадокс



С. Б. Телингатер. Г. Успенский. Нравы Растеряевой улицы. Суперобложка. 1968. М.: Художественная литература, 1964. Акварель, тушь.



Д. А. Дубинский. А. В. Куприн. Поединок. Иллюстрация. 1959—1960. М.: Гослитиздат, 1962. Темпера.

вполне туманного содержания. Да и сам французский писатель, сердечно поблагодарив советского мастера, рассуждал скорее о некоторых общих законах эволюции культуры, чем о конкретно-художественном явлении. Между тем Роллан, пусть ненароком, очень точно определил некоторые переломные изменения в искусстве нашей иллюстрации. Она научилась «обогащаться сущностью» своих современников, сплачивать воедино разные времена, вливать молодое вино в старые мехи. Что воспел и прославил Кибрик в своем Кола? Открытую и сияющую любовь к жизни, веселую сладость труда по призванию и влечению, привязанность к родным местам, обликам, звукам и краскам. Но ведь все это полностью созвучно и тому, чем жили, о чем думали и мечтали советские современники иллюстратора! И вот эти-то живо связанные с актуальностью чувства он перекинул в далекую эпоху, соединил с ее исторической реальностью и художественным самосознанием — с раблезианской карнавальной праздничностью, яркой театральностью и, конечно, с тем гуманистическим пафосом, которым дышит «галльская поэма» Роллана. (В цикле «Тиль Уленшпигель», который Кибрик выполнил в 1937—1938 годах, ко всему этому добавилась еще и героическая тенденция.)

Итак, «обогащение», о котором писал Роллан, было двусторонним. Обогащался не только литературный герой, пришедший к новым читателям, в новую эпоху. Обогащалась и сама эта эпоха, разламывая рубежи одномерности своего времени и завоевывая историческую объемность: она ведь получала предшественников, традицию, обретала свою неумирающую легенду. Позже Кибрик включал в эту легенду Тараса Бульбу, былинных героев, пушкинских и гоголевских персонажей. Так, иллюстрация становилась звеном связи культур и эпох, способом художественного самоутверждения в истории, а еще и тем плацдармом исторической памяти, где образы прошлого могли появиться нежданно-негаданно, но с какой-то тайной обязательностью, как уместное



М. П. Клячко. Л. Пиранделло. Новеллы. Иллюстрация. М.: Гослитиздат, 1957. Акварель, тушь.



И. Л. Бруни. А. Твардовский. Василий Теркин. Титульный разворот (левая сторона). М.: Гослитиздат, 1959. Автолитография.

и даже пророческое напоминание о том, что уже было пережито и взлелеяно дальними веками и теперь возвращалось и возрождалось на новый лад.

Всенародный характер советской иллюстрации в период ее творческой зрелости породил еще одно чрезвычайно самобытное (но пока что не вполне понятое и оцененное) жанровое ответвление — историко-художественную сатиру, опирающуюся на литературные образы. Эта сатира, соединяющая в себе мудрость



глубоких наблюдений и обобщений с чертами народного балагана и ярмарочных масок, представлена в нашей иллюстрации целым рядом первоклассных мастеров. Среди них и А. Самохвалов, и А. Каневский, и Н. Кузьмин. Особое место в этом славном ряду принадлежит содружеству Кукрыниксов [10].

Их работы построены на парадоксах, на сложных и неожиданных поворотах исторического зрения. Но ситуация всенародной культуры, наряду с такой формой зрелищности, выдвигала и отрабатывала системы прямого взгляда на вещи, с преимущественным вниманием к позитивным моментам. Литературная классика все больше воспринималась как источник нравственного и гражданского опыта, как собеседник, как соучастник современного процесса. Стоит вспомнить в этой связи огромную серию театральных постановок и экранизаций классики, которые немедленно становились живой и неотъемлемой частью духовной жизни советского общества.

В одном эстетическом ряду с ними находятся и некоторые из самых значительных иллюстрационных произведений наших мастеров. Это «зеркала» с определенной фокусировкой. Так, А. Пластов, иллюстрируя Л. Толстого, Некрасова и Чехова, словно напоминал своим современникам о великой стихии крестьянской жизни, которая была колыбелью и первоосновой национального характера русских людей.



Еще шире ставится национальная проблематика у С. Герасимова, который в циклах поэтичнейших акварелей к Некрасову, Чехову, Островскому, Горькому сопоставлял человека и пейзаж России, отыскивая в них глубокое лирическое единство (а такая, например, внесюжетная работа С. Герасимова, как «На тему А. П. Чехова», 1945, стремится дать зрительную параллель устойчивому понятию чеховских настроений, мира чеховских образов).

Д. Шмаринов никогда не считал достаточным какой-то один, пусть очень важный аспект восприятия. Он, как правило, стремится к целостной завершенности изображения эпохи, персонажей, событийных ситуаций и к современной трактовке всего изображенного. Но при этом неточно было бы сказать, что в произве-

А. П. Ливанов. П. Нилин. Жестокость. Иллюстрация. М.: Советский писатель, 1964. Тушь.

А. В. Кокорин. А. Серафимович. Железный поток. Иллюстрация. 1966. М.: Художественная литература, 1967. Акварель, уголь, карандаш.

дениях художника различные времена, встречаясь, нерешительно приглядываются друг к другу, изучая, ищут совместную оценку. Шмаринов опирается на точные и проверенные критерии. К работе над новым циклом он приступает как полководец, который имеет в руках стратегический план и подробную карту предстоящего наступления. Шмаринов всегда обладал идеально верным чувством общих мнений и представлений об изображаемых героях и событиях. Его иллюстрационное зеркало — самое точное для



того периода, когда создается очередной цикл рисунков.

Все это предопределило «шмариновский стиль» иллюстрации, который давно уже стал признанным и четко очерченным понятием в нашей книжной графике.

Каковы основные черты этого стиля? Примат ведущей идеи, чертежная ясность исторической концепции. Упор на психологическую характерность как отдельных персонажей, так и общего решения групповых и массовых сцен. Повествовательная система рисунка, далекого от самодовлеющей графичности, но и не тонущего во второстепенных подробностях и деталях.

Все эти факторы в работах Шмаринова классически уравновешены. Но это равновесие в самых сильных его вещах прорывается и нарушается современной нервностью и драматизмом. Их печатью был отмечен еще цикл листов к «Преступлению и наказанию» (1935—1936), который по праву принес мастеру известность. Страшный, холодно-жестокий мир предстает тут прежде всего в образах Петербурга 60-х годов XIX века. Подслеповатые дворы-колодцы, обшарпанные лестницы, по которым мучительно подниматься, злые подворотни, неприютные гостиничные номера, хранящие какие-то нечистые, скверные тайны,— все это печальное зрелище



само по себе составляет выразительный фон горького, сиротского одиночества людей, таких, как Раскольников и Соня, которые с болезненной смятенностью ищут просвета в обступившем их мраке жизни. Как и герои романа, художник с зоркостью ненависти и отчаяния видит гнетущие душу облики старухи-ростовщицы, похожей на тюремную крысу, мучительно-изверившегося Свидригайлова и других демонов и мелких бесов старого Петербурга.

М. И. Пиков. Данте. Божественная комедия. Фронтиспис. 1963—1966. М.: Художественная литература, 1974. Гравюра на дереве.

Г. Д. Епифанов. А. С. Пушкин. Пиковая дама. Иллюстрация. Л.: Художественная литература, 1966. Цветная гравюра на дереве.

Удивительная способность Шмаринова — так шлифовать свое иллюстрационное зеркало, что и реальные исторические персонажи, и образы, целиком созданные писательской фантазией, отражаются в нем с неукоснительной портретной достоверностью. Не только Петр I, Наполеон, Кутузов, но и Наташа Ростова, Пьер Безухов, Дубровский, Гринев... Каждый раз это не просто иллюстрационный персонаж, это всеобщее нынешнее мнение. Отголосок времени. Его взгляд на вещи, его выборочный интерес.



И потому-то в самых обширных, программных циклах Шмаринова («Петр I», 1940—1947, «Война и мир», 1953—1955, «Капитанская дочка», 1974 и некоторых других) на первый план выступают мотивы утверждающего свойства, героические и светлые характеры, повествования о победе в борьбе. Это ясно связано с общественными интересами времени. Мастер не просто «шел им навстречу», но оказывался как бы их художественным инструментом. Иллюстрации Д. Шмаринова в основном посвящены истории, но по этой истории можно изучать многие черты, свойства, убеждения и устремления нашей современности.

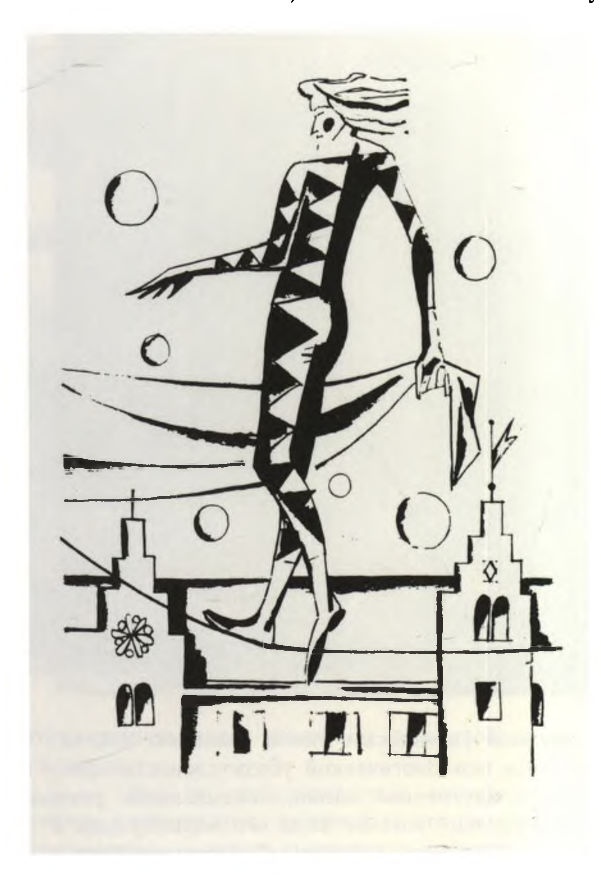
Иногда такие свойства выражаются в иллюстрациях с симфонической широтой и сложностью, иногда преобладающее значение получает какая-то одна «линия жизни», одна ее тональность. Пример тому — творчество Д. Дубинского. Он умер молодым, и эта печальная утрата оказалась очень ощутимой для нашей книжной графики. Ведь Дубинский обладал удивительным и редким даром — способностью видеть в повседневных делах и побуждениях людей светлые свойства, иногда затаенные в далеких душевных уголках, но оказывающиеся истоком и ядром всего движения жизни. Художник умел соединить их с временем и даже как-то поднять над ним. Кому еще удавалось с такой степенью пластической и психологической убедительности проследить внутренние линии, связывающие разные эпохи русской жизни? Ведь его иллюстрации к Чехову, Куприну, Гайдару, С. Антонову (все это работы 1950-х годов), при всей достоверности и точности конкретного исторического колорита в каждом отдельном случае, близки и родственны друг другу. Надо всем, о чем повествуется: над душевными исканиями и смятением чувств, над острыми конфликтами и прозой ежедневного, над первым знакомством с окружающим миром, словом, в том воздухе, которым дышат люди, у Дубинского разлита сила светлых начал. Художник видел в них основу всего. Быть может, иные из его работ не лишены оттенка прекраснодушия, им недостает по-чеховски трез-

Г. С. Ханджян. О. Шираз. Сиаманто и Хчезаре. Иллюстративный разворот. Ереван: Советакан грох. 1979. Тушь.

вых оценок и интонаций. Но лирическая сила и убежденность таланта художника заставляют зрителя поверить в созданный им добрый мир.

Однако же, если говорить о «цвете времени», каким он видится в искусстве советской иллюстрации, то с середины 50-х годов и позже в нем явно преобладают драматические краски и оттенки.

Они не только образовали «творческое поле» новых поколений, но и позволили по-новому



заявить о себе некоторым выдающимся мастерам, давно уже работавшим в книжной графике.

Иногда драматизм оказывался качеством, смыкавшим разные эпохи в единое «время иллюстратора». Именно это можно сказать о произведениях одного из лидеров нашего искусства книги А. Гончарова. Он начинал в 20-е годы и был особенно чуток к расцветавшей тогда героической романтике революционного преобразования мира. Как и у других представителей этого художественного лада, у Гончарова патетические интонации соединяются с театральностью действия. В его произведениях 1920-х — начала 1930-х годов встречаются броские и острые мизансцены, как бы поставленные на сценических площадках иллюстраций режиссерами школы революционных мистерий. В гравюрах к «Двенадцати» А. Блока (1924), к «Салавату Юлаеву» С. Злобина (1928), к книгам о Великой французской революции бушуют людские толпы, охваченные страстью мятежа, безоглядной и действенной яростью борьбы. Отдельные, вне



массы действующие персонажи — скажем, Дантон, выступающий в законодательном собрании (1927), Марат на фронтисписе издания его «Памфлетов» (1934) — нарочито показаны без особой психологической тонкости. Они действуют, а не рассуждают, «режиссеры» требуют от них верности призванию борца, а не душевной сложности. В известной иллюстрации Гончарова к «Рулетенбургу» Л. Гроссмана (1932) Достоевский всходит на эшафот, как на трибуну; он герой, а не жертва...

А. А. Васин. Ю. Олеша. Три толстяка. Иллюстрация. М.: Художественная литература, 1965. Тушь.

С. А. Красаускас. Песнь песней. Иллюстрация. 1967. М.: Советский художник. 1978. Автоцинкография.

Было бы несправедливо и антиисторично попрекать все эти работы в однозначности. Аскетизм эмоциональных и психологических красок здесь не от бедности художнической палитры, а от строгого и целенаправленного самоограничения. В этих ранних произведениях Гончарова все подчинено возвышенному и мужественному пафосу революционного открытия мира.

Зрелищная система иллюстраций, сложившаяся под воздействием такого образного строя, навсегда сохранилась у Гончарова: как и все мастера «площадного» искусства, он соединяет в своих работах глубину и понятность, масштабность мысли и зрелищную броскость ее воплощения. Все это вбирает в себя, вливает, крупно и резко обобщает драматическая страстность повествования в целом.

Когда эта страстность и породившая ее романтика у Гончарова как-то ослабли и потускнели в гравюрах 1930—1950-х годов, он пережил кризис в своем иллюстрационном творчестве.

Возрождение драматического начала вернуло искусству мастера его силу и остроту, его «иллюстрационное время». Но с середины 1950-х годов и затем на протяжении 1960—1970-х годов в гравюрах художника расширился диапазон изображаемых страстей, тоньше и разносторонней стал их анализ, да и все зрелище жизни предстает в них по-другому, в иных, чем раньше, измерениях и глубинах.

Не случайно, что одной из самых удачных работ Гончарова явилось оформление восьмитомника пьес Шекспира (1952—1960). Здесь сценой стала вся планета, участниками изображаемого действия — все человечество. Возникающий перед глазами зрителя гравюр мир полон бурной игры сил, напряжения страстей, хмельного забытья любви и чудовищных, трагических катастроф. Второстепенные линии, случайные оттенки художника не интересуют. В своих заставках и шмуцтитулах шекспировского восьмитомника он трактует самое существенное в драматических повествованиях, припадает к источникам их



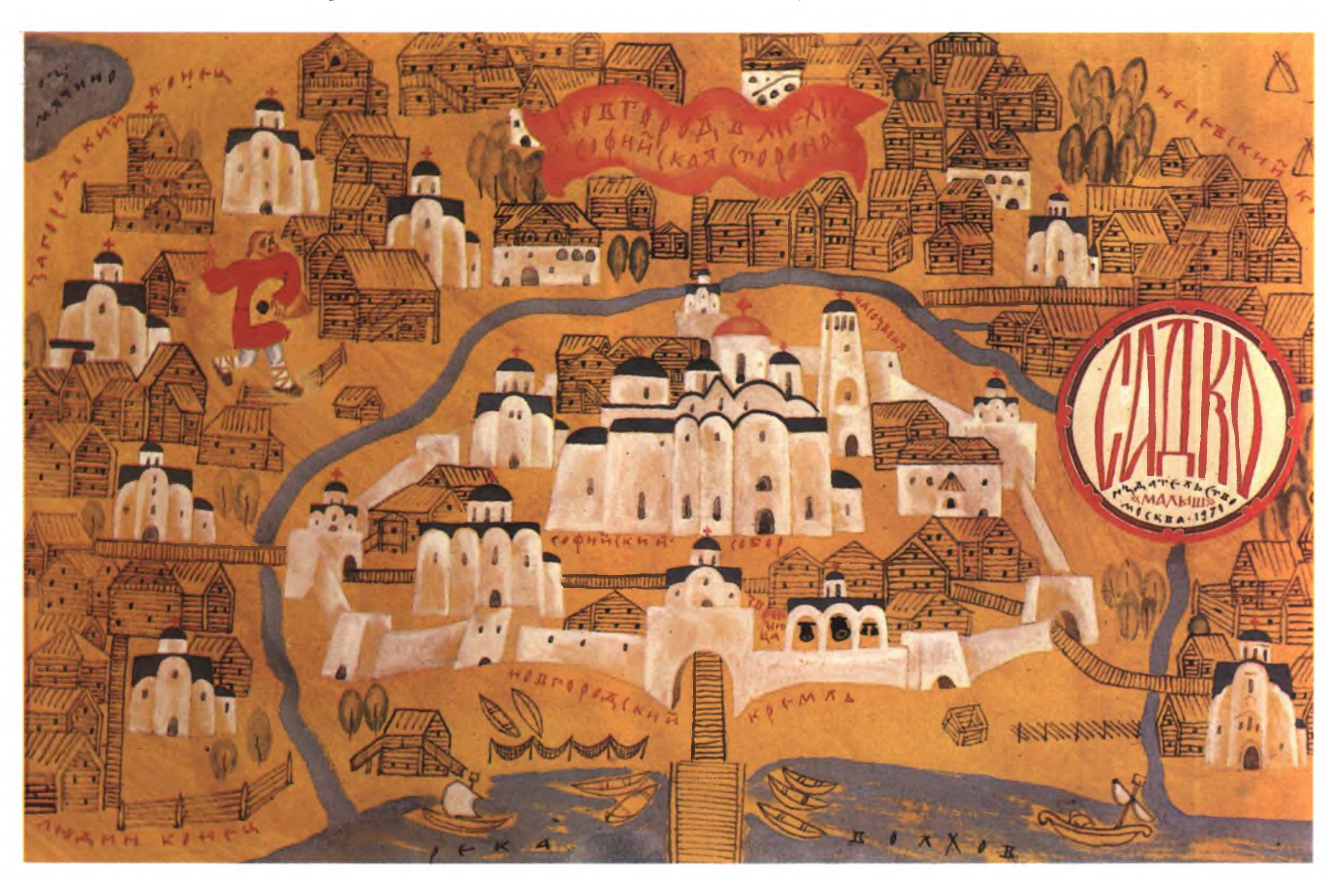
Т. В. Толстая. А. Моруа. Прометей, или Жизнь Бальзака. Рисунок на переплете. М.: Прогресс, 1967. Линогравюра.



Б. А. Маркевич. М. Зощенко. Избранное. Иллюстрация. 1970. Тушь. Не издано.

духовного смысла, создает графические девизы и эпиграфы, которые стали своего рода формулами восприятия Шекспира в первые послевоенные десятилетия.

К тому же стремился художник, когда он в те же годы иллюстрировал других писателей многих эпох. Гравюры Гончарова дают современному драматизму обратную историческую перспективу, в образах литературы прошлого находят предвестия или даже прямые вариации нынешних человеческих страстей. Так воспринимается заключенная в лаконично-отточенных, полных мужественного напряжения гравюрах гончаровская трактовка лирики Петрарки (1953), пьес Лопе де Вега (1955), рассказов Хемингуэя (1957). Таковы блистательные и страшные гротески на темы драматургии А. Сухово-Кобылина (1978). А в своих иллюстрациях 1970-х годов к Достоевскому Гончаров, вслед за общественным мнением времени, предложил такой подход к этому писателю, который поставил его в один эстетический ряд с Данте, Шекспиром, Пушкиным. Художник видит в произведениях Достоевского не столько повествовательную прозу, сколько классически возвышенную трагедию, в которой господствуют грандиозные всеохватывающие обобщения и которая разыгрывается на фоне целостной модели мира. Новое миропонимание, печатью которого отмечены еще ранние произведения А. Гончарова, под конец его жизни, вбирая иные, чем раньше, преимущественно драматические, краски и оттенки, становится в иллюстрациях мастера основой зрелой и завершенной художественной философии. Так реальное «время жизни» переплавилось во «время иллюстратора».



Очень своеобразной выглядит подобная «переплавка времен» в истории творчества В. Горяева. Так вышло, что Всесоюзной выставке иллюстрации непосредственно предшествовала персональная экспозиция этого большого и разностороннего художника.

В. В. Перцов. Садко. В пересказе А. Нечаева. Форзац. 1971. М.: Малыш, 1975. Гуашь, акварель, темпера.

Он органически артистичен. Его легкий, полетный штрих мгновенным очерком охватывает предмет, фигуру, явление и, поиграв, с неожиданной меткостью и серьезностью определяет их затаенную суть.

В станковых рисунках и акварелях Горяева, где оживают его наблюдения над окружающей жизнью, есть одно особо примечательное свойство — умение увидеть необычное, парадоксальное в повседневном. Он изображает людей в обыденных ситуациях — на бульваре, на пляже, на улице, дома — и пластически доказывает, что произошло некое смещение в их характерах, даже в графике их фигур, лиц, в том, как они выглядят. Во многих горяевских листах беседующие люди совершенно не замечают друг друга и погружены в себя. Напротив, одинокие, о чем-то размышляющие персонажи словно бы видят перед собой собеседника и вступают с ним в оживленный разговор. Быстро идущие пешеходы кажутся сонными, спящие на пляже полны внутреннего напряжения, они куда-то рвутся, бегут во сне. Сохнущие на веревке полотенца, кажется, ведут неутихающий разговор между собой; скамейки, деревья, дома города одушевлены, у них есть своя жизнь, свои настроения. Формы, предметы, краски окружающего мира видятся в динамике, в происходящих на глазах изменениях, обретают странный, непривычный облик.

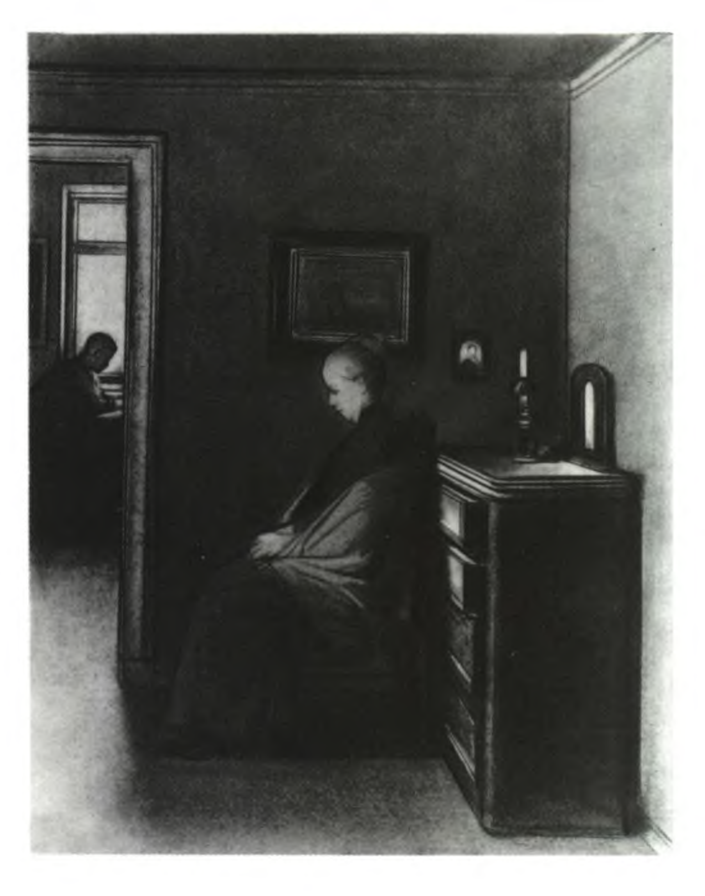
Само собой, это лишь один из многочисленных аспектов наблюдений и образов художника. Но для некоторых из его иллюстрационных циклов они оказались живым подспорьем. Это вот остро схваченное в непосредственной натуре ощущение неустойчивости, а то и обманчивости окружающих впечатлений Горяев засылает в иллюстрационные дали. Разумеется, он находит для такой концепции объективную литературную основу и опять-таки насыщает ее особой драматической содержательностью. Ведь чему посвящена, например, прославленная серия рисунков мастера к «Петербургским повестям» Гоголя (1963—1964)? Прежде всего — мучительному разрыву между лучшими порывами, мечтами людей и жесткой, трезвой реальностью. Тут, в

В. Д. Пивоваров. А. Погорельский. Черная курица. Иллюстрация. 1972. М.: Детская литература, 1973. Акварель.



В. С. Алфеевский. Э. Т. А. Гофман. Щелкунчик и мышиный король. Иллюстрация. 1976—1977. М.: Детская литература, 1978. Акварель, тушь.

совмещениях реальности и фантастики, бытового и гротескного планов, изображен такой мир, где, говоря словами самого Гоголя, «все не то, что кажется» и где «сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» [11]. В одном из рисунков молодой человек — художник Пискарев — устремляется за красавицей, но ее зыбкий, плывущий контур нарочито противопоставлен резкой и будто бы ухмыляющейся определенности окружающих домов и тротуаров. Это ведь не подлинная красота и юность, а призрак, порожденный романтической мечтой, которая грубо разобьется о пошлость и бездуховность. Совершенно так же в одной из иллюстраций к «Портрету» сопоставлены прекрасный женский образ на полотне и позирующая художнику ничтожная жеманница. «Все дышит обманом»... В иллюстрациях к «Мертвым душам» (1976) эта тема приобретает еще более широкое и масштабное решение. В сущности, перед нами своего рода «поэма обмана», где мертвое выдается за живое, а живое окаменевает на глазах, становится нелепым видением, как «Капитан Копейкин», или уподоблением предметам, как бы равным вещи в своей неодушевленности (Собакевич среди своей мебели). Вместе с тем в цикле обманному, как бы не по праву живущему миру лжи, по справедливому наблюдению И. Андроникова, противопоставлена иная Русь — «Русь великих тружеников и мастеров, Русь полей, Русь дороги, Русь песни» [12]. И в таком противопоставлении, несомненно, также сказывается современный подход к образному миру Гоголя. Творчество В. Горяева вообще очень помогает понять творческую природу иллюстрации, динамику ее взаимоотношений с литературными памятниками и с живыми, непосредственными впечатлениями и «заметами сердца» художника. Сам Горяев так определяет сквозную задачу работы иллюстратора: «Пробовать раскрывать „сейчас“ через „было“. А „было“, наоборот, через „сейчас“. В этом, по-моему, и есть главная правда и смысл этого рода искусства» [13].



Б. М. Басов. А. П. Чехов. Душечка. Иллюстрация. 1979. Карандаш. Не издано.



В. Н. Горяев. Н. В. Гоголь. Петербургские повести. Суперобложка. Портрет Н. В. Гоголя. 1963—1964. М.: Художественная литература, 1965. Карандаш.

В этом сложном динамическом балансе между „было" и „сейчас" действительно таится одна из самых сокровенных особенностей иллюстрационного творчества. Важно лишь не допускать упрощенного решения проблемы. Образный ряд книжной графики не может превращаться в площадку для разыгрывания исторических маскарадов, намекающих на современные события и типы. Вообще какие-то прямые, грубые параллели и накладывание кальки одного времени на другое тут вовсе не плодотворны. Диалоги времен, их дуэты, унисоны и конфликты гораздо органичнее развиваются в иллюстрации, когда художнику удается по мере сил вжиться в писательскую систему образов и затем в этом глубоко и объективно воспринятом материале постепенно отыскать нечто п е р е к л и к а ю щ е е с я с современностью.

Конечно, и при этом происходят известные смещения стилистического и духовного порядков (соотносительно с теми же категориями в литературном оригинале) — точно так же, как они неизбежны при сценическом воплощении старой пьесы или при современном исполнении музыки прошлого, наконец, при переводах с одного языка на другой. Но это такие смещения, которые н е д е ф о р м и р у ю т основную структуру иллюстрируемых произведений. Работы книжных графиков достигают своей цели, находят точные для своего жанра соотношения между различными эпохами, если автор н е п р и в н о с и т в иллюстрации целиком «от себя» общую трактовку образом, а о т ы с к и в а е т в и х и с х о д н о м, п е р в и ч н о м с о д е р ж а н и и и затем выделяет, подчеркивает какие-то повороты, аспекты, о с о б е н н о и н т е р е с н ы е и с у щ е с т в е н н ы е д л я с о в р е м е н н и к о в х у д о ж н и к а. При этом, конечно, и сам отбор этих аспектов, и стилистика изобразительной речи связаны с эпохой создания иллюстраций. Но о б щ а я т и п о л о г и я образов литературного памятника, к которому обратился книжный график, при этом не нарушается и сохраняет значение изначального первоисточника.



Д. С. Бисти. Акутагава Рюноскэ. Новеллы. Иллюстрация. 1973. М.: Художественная литература, 1974. Гравюра на дереве.



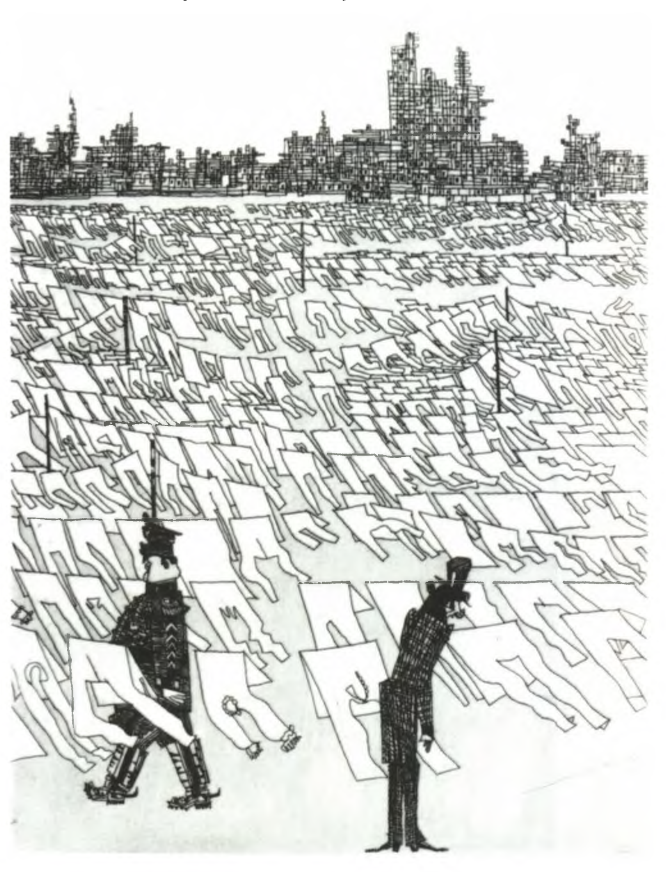
Д. С. Бисти. Гомер. Одиссея. Иллюстрация. 1978—1979. М.: Художественная литература, 1981. Гравюра на дереве.

Эти тонко и многосторонне сцепленные между собой закономерности искусства иллюстрации раскрывала на выставке вся история советской книжной графики. Уже приведенные примеры абсолютно укладываются в рамки этих закономерностей. Можно добавить, что историческая перспектива экспозиции позволяла установить, наряду с различиями, и очень характерную **внутреннюю преемственность** разновременных иллюстрационных циклов, посвященных одним и тем же писателям и произведениям. Как, например, на первый взгляд несходны между собой работы Д. Дубинского и Б. Басова на чеховские темы! Ведь у них решительно непохожи не только манеры исполнения (тонкоживописная у Дубинского и построенная на свободном очерке контурной линии, живой и напряженной игре пространственных акцентов и пауз у Басова), но и все восприятие мира чеховских образов. Дубинский мягок, лиричен, буквально источает душевный свет, работы Басова (особенно циклы к «Палате № 6», 1976 и 1978 и к «Скучной истории», 1978) остродраматичны, полны душевного неустройства и горечи.

Различия очевидны, и все же на глубинном уровне концепции этих двух мастеров родственно связаны, а не противостоят друг другу. Ведь у обоих есть подлинный Чехов — и та, и другая тональность встречаются в его прозе. Драма персонажей басовской интерпретации Чехова — прямое продолжение лирического действия в иллюстрациях Дубинского. Это — драма жесткой дисгармонии между светлой человечностью героев (которую так тонко показал Дубинский) и неприютностью, несправедливостью окружающего их мира.

Ведь и наша современность встречалась душой с этими разными линиями и пластами чеховских сочинений, размышляла над ними, ощущала их неутраченную жизненность. В какие-то периоды больше внимания привлекало одно, в другие — иное, и даже сама по себе эта история бесед с Чеховым, как их запечатлели кинофильмы, театральные постановки, иллюстрации,

С. А. Алимов. Н. В. Гоголь. Мертвые души. Иллюстрация. 1972. М.: Современник, 1974. Карандаш.



М. С. Майофис. А. Франс. Полное собрание сочинений. «Рубашка». Иллюстрация. 1973. М.: Художественная литература, 1976. Офорт.

отражает современную динамику нашей духовной жизни.

В том-то и состоит притягательная, влекущая сила двойного отражения в зеркалах иллюстраций! Они поднесены к лику романа или поэмы, но чем более глубоко и точно показывает художник в своих работах современное восприятие созданных писателем образов, тем четче и явственнее проступают в иллюстрациях черты и свойства «времени иллюстратора».

(иллюстрации к книгам Дж. Рида, 1969, Н. Островского, 1966—1967) и листы на темы «Кроткой» (1968—1969), «Братьев Карамазовых» (1969—1971) Ф. Достоевского. Само собой, тут нет ни малейших сюжетных пересечений и параллелей. Но идея грандиозного духовного мятежа, страстных, всепроникающих поисков истины, которые захватывают и потрясают людей,— этот мотив открыто звучит во всех произведениях художника. Для него сопоставление своей жизни с высшими целями бытия — определяющая черта





Проблемы, искания, увлечения этого времени могут определять и особую точку зрения художника на литературный источник его работы, какую-то своеобразную профилировку действия романа или поэмы в их иллюстрационной интерпретации. Можно ли не заметить, например, в работах В. Минаева преимущественного интереса к нравственной сути поступков и взаимоотношений его героев? Это объединяет, казалось бы, совершенно необъединимое изображение жизни времен Октябрьской революции

характера русских правдоискателей, а революция — великий поворот на пути к этим целям, когда чистота и светлое пламя душевных устремлений становятся нравственным законом повседневности.

Как определить такую позицию иллюстратора? Можно сказать, что он ищет в далеких и близких историко-литературных примерах поддержку, предшествия, вариации своих нынешних нравственных идеалов, которые оказываются критерием оценки человеческих поступков и побуждений, а вместе с тем и

А. Л. Костин. Н. В. Гоголь. Мертвые души. Иллюстрация. 1973—1974. Офорт. Не издано.

Н. Е. Попов. Д. Дефо. Робинзон Крузо. Иллюстрация. 1973. М.: Художественная литература, 1974. Автолитография, акварель.

сердцевиной всего образного повествования в иллюстрациях.

Нравственный пафос позиции иллюстратора можно было проследить на выставке в разных вариантах — от могучей, огненной публицистики Б. Пророкова до острой и своеобразной сатиры Б. Маркевича в его рисунках к рассказам М. Зощенко.

Маркевич увидел у Зощенко прямое продолжение гоголевских традиций русской сатиры. И как бы ни были мелки сюжетные ситуации в рассказах (да ведь и у Акакия Акакиевича тоже всего лишь шинель украли), иллюстратор создает вещи по-своему значительные именно в силу точности и определенности своей исходной нравственной позиции. Маркевич в своих рисунках вслед за Зощенко трактует мещанство как деформацию человеческого, как грубое снижение и искажение лучших начал в людях. Иллюстрации содержат не комически-карикатурные характеры, но гротесковые маски, воплощение наглой и настырной тупости, бездуховности.

Так, пройдоха-завмаг из рассказа «Кража» изворотливо-ловок, но какой-то низменной, животной хитростью, и художник обескураживающе точным сопоставлением приравнивает его к колбасе, сосискам, пухлым продуктовым мешкам, что повседневно его окружают. Знаменитой «аристократке» Маркевич слегка скосил жадно жующее лицо, чуть покривил миниатюрный носик, развел ниточками опущенные ресницы — и вот сквозь смазливость и кокетливость видится еще одно мещанское обличье. В рисунках к «Страданиям Вертера» жуткие в своей непроходимой тупости рожи окружают лирически замечтавшегося молодого человека. Эта композиция — программная. Обывателю кажется недозволенным отступление от допустимого, все, что живет и дышит по законам самозабвенной увлеченности, творчества. Потому-то этот замечтавшийся «Вертер», у которого «радость и любовь заполняют сердце», в рисунках выглядит непохожим на других. И эта непохожесть вызывает у мещан звериную злость. Их морды оскалились. Они не в силах понять весенний звон в душе «Вертера», они заглушают эту музыку визгами свистков.





Замечательно, что тут авторская позиция выражена и чисто графически: облики мещан смещены, искривлены, колышутся, как отражения в зыби,— это все такие отклонения от пластической гармонии, за которыми стоит криводушие. Нравственное и эстетическое тут неразрывно в самом буквальном смысле слова, и это скрещение вполне современного свойства.

В силу своеобразия иллюстрационного искусства такие скрещения имеют у него особый характер и не всегда параллельны тому, что можно видеть в одновременном про-

Ф. Д. Константинов. А. С. Пушкин. Медный всадник. Иллюстрации. 1974—1975. М.: Детская литература. 1975. Гравюра на дереве.

цессе развития иных жанров. Так, во второй половине 1950-х и в 1960-х годах в нашей живописи и отчасти в скульптуре и станковом рисунке широкое распространение получил «суровый стиль», порожденный общественной атмосферой времени.

Выставка показывает, что в иллюстрации этот стиль не существовал как оформленное и достаточно определенное явление. Были тенденции драматизма, о которых уже шла речь и которые многое определили также и в творчестве столь крупных мастеров, как А. Ливанов, Л. Ильина, А. Васин, А. Кокорин, О. Верейский, И. Бруни, Е. Сидоркин, А. Данченко, М. Клячко, чьи (очень различные!) творческие судьбы сложились на протяжении 1950—1960-х годов, а несколько позже — в произведениях Г. Якутовича, Г. Поплавского, А. Кашкуревича и некоторых других. В образном строе работ этих художников преобладали мужественные, волевые интонации. Иногда они и впрямь приобретали суровые оттенки — в иллюстрациях А. Ливанова к «Жестокости» и «Испытательному сроку» П. Нилина, в композициях, связанных с тематикой Великой Отечественной войны (И. Бруни, О. Верейский, Г. Поплавский); иногда возникало то своеобразное соединение жестокой трезвости деталей и затаенного душевного волнения, которое пришло к нам от итальянского неореализма (иллюстрации М. Клячко к новеллам Л. Пиранделло, 1957). Можно назвать и иные варианты.



О. Г. Верейский. Л. Н. Толстой. Анна Каренина. Иллюстрация. Серия «Библиотека всемирной литературы». М.: Художественная литература. 1975. Акварель.



В. Н. Минаев. На тему книги Дж. Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Иллюстрация. 1969. Темпера, пастель. Не издано.

Но, пожалуй, в послевоенные годы был некоторый период, когда всем этим мужественно-драматическим и «суровым» тенденциям в нашей книжной графике не хватало завершенной ясности, а также большого исторического разворота.

Между тем сила и значительность иллюстрационной трактовки литературных произведений находится в прямой связи с масштабностью собственной образно-философской позиции художника, разумеется, имеющей опору в его современности. Выставка это показала

с исчерпывающей ясностью, и в том один из ее ценных и глубоких уроков. Иллюстратор может, пуская в ход силу воображения, видеть перед собой любые века и эпохи, но его духовное зрение формирует то время, когда он живет и работает. Когда это зрение целостно и проникновенно, возрождается «память жанра», как говорит М. Бахтин, и художник получает опору в лучших традициях своего искусства.

Такое возрождение произошло в творчестве Д. Бисти. Его работы 1960—1970-х годов перекликаются с произведениями первых десятилетий истории советской книжной графики. Правда, эти работы, напоминая многие, ни на чьи конкретно не похожи. У Бисти свой жанр, своя пластика, свой взгляд на вещи.



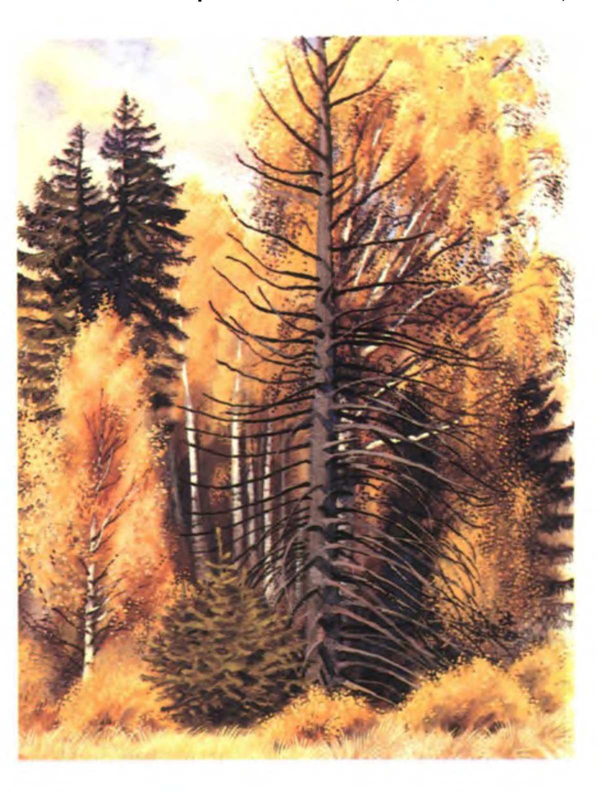
Т. А. Маврина, Ю. Коваль. Стеклянный пруд. Иллюстрация. 1965—1973. М.: Детская литература, 1978. Темпера.

В этом взгляде главное. Когда говорят о Бисти, то обычно начинают с того, что он «книжник» по призванию, который оформляет издание полностью, разрабатывает его конструкцию, орнаментацию, пространственную логику, зрелищность. Все это совершенно верно и может быть поставлено в несомненную заслугу графику.

Но принципы создания так называемого книжного организма разработаны давно, и можно назвать немало мастеров, которые в оформительском плане ничуть не менее виртуозны и изобретательны, чем Бисти. Книжность для него — не цель, а способ утверждения своего художественного мира.

Несомненно, что он, этот мир, начинается с открытой и энергичной гражданственности. Для Бисти «суровость» не абстрактна, не представляет собой некоего излюбленного эмоционального амплуа. В измерениях своего мира художник воспринимает историю и современность как поле драматического столкновения страстей, борьбы, конфликтов. Борьба тут трудна и напряженна, в ее глубинах действуют тайные, роковые силы. Даже простое нежелание жить вслепую, устремленность к доброй цели выглядят у Бисти подвижничеством.

Возвращаясь к темам революции (Э. Багрицкий. «Стихи и поэмы», 1963; В. Маяковский. «Владимир Ильич Ленин», 1966—1967), мастер трактует их как героические оратории. Хриплый и бешеный, доведенный до яростных плакатных формул язык площадной мистерии революционной эпохи тут является в новой редакции. Однако этим композициям не свойственны ни риторическая декламация, ни невольные цитаты общих мест и эмоциональных штампов. Все воспринимается заново, открытой, ранимой душой. Это — глава общей истории человечества, его крестного пути в поисках правды и красоты.



Н. А. Устинов. И. Бунин. Листопад. Иллюстрация. М.: Малыш, 1975. Акварель, белила.

Вот почему другие иллюстрационные циклы Бисти находятся в одной эстетической плоскости с его сериями на темы революции.

Все они воспринимаются как разные акты единой драмы. Причем, если пользоваться терминологией театроведения, художнику ближе не театр переживания, а театр представления. Не психологические оттенки, не тайны индивидуальных характеров, а панорамы массовых действий, кульминации событий, символы, лаконичные метафорические детали. Естественно, что Бисти испытывает тяготение к творчеству Б. Брехта (оформление «Матушки Кураж», 1965) с его современным эпосом, который оказывается



«демонстрационным залом для разума»[14]. Или, скажем, античные авторы — Вергилий («Энеида», 1971), Гомер («Одиссея», 1978—1979), ведь у них действуют обобщенные человеческие характеры, всеобщие стихии, персонифицированные понятия. Тени, маски, типологические персонажи в композициях Бисти разыгрывают такие спектакли, в которых ведущие идеи и побуждения явственно логизированы и преподносятся с открытой программностью. Эти композиции-спектакли можно было бы называть, в соответствии с известной формулой, «рупорами идей», если бы не сотрясающая их сила чувства, огромный накал переживаний. А, впрочем, не всегда верно противопоставлять одно другому: у зрителей искреннее волнение, живой сердечный отклик могут вызвать не только движения чувств, но и высказанные в картине или рисунке «мысли вслух»...

Существенны в этих композициях и так называемые приемы отчуждения (если вновь вспомнить о Брехте и его терминологии) — использование неожиданных точек зрения, «остранения», броских метафор, словом, изображение жизни на необычный манер, в обобщенно-символических комбинациях форм и деталей.

Так складывалась особая, по-новому построенная система иллюстрации. Она отходит от изображения конкретных сцен жизни в сторону более или менее условных построений, где зрительные элементы и образы как бы насаживаются художником на стержень центральной идеи. Тут же иллюстрируются не столько сюжет, ситуационное действие, сколько общая мысль, философская основа литературного произведения. Для этого используется логизированный изобразительный ряд, который, само собой,

Н. Е. Чарушин. И. С. Соколов-Микитов. Звуки земли. Иллюстративный разворот. М.: Малыш, 1978. Цветные мелки, акварель, тушь.

включает не только отклики на писательские концепции, но связан и с размышлениями и соображениями самого автора иллюстраций. Так что диалог времен (времени литературного источника и времени художника) тут не затаен, слышится не на отдаленной дистанции, как последующий вывод из представляемого рисунками действия; этот диалог звучит тут прямо, на авансцене, подобно тому, как некогда в античном театре и в театре революционных эпох непосредственно чередовались и сопоставлялись реплики персонажей и суждения Хора, устами которого говорили судьбы, история, всеобщие силы бытия.

К такой иллюстрационной системе, совершенно независимо друг от друга, пришли очень разные мастера; при этом и побудительные мотивы их оригинальных творческих решений вовсе не сходны. Скажем, С. Красаускас в своих композициях на темы «Песни песней» (1967) и цикла «Вечно живые» (1976) размышлял о любви, бессмертии, преемственности идей и поколений. Фабула тут второстепенна или вообще отсутствует, образы-символы чаще всего соотносятся не с сюжетом, но с широкой, порой и отвлеченной идеей.

Однако соотносить образ — вне фабулы — можно не только с понятием, мыслью, но и с чувством, мироощущением. «Весна света» в нашей современной детской иллюстрации, ее добрый гений и чистая душа, М. Митурич в любой из своих акварелей и гуашей начинает веселую, милую игру, в которой все понарошку и нет никакой обязательной последовательности сюжетных и даже предметных сцеплений. Люди и зверушки, деревья и травы, просто краски и ритмы в композициях Митурича оказываются в счастливом краю вечного праздника, где можно жить и радоваться, как угодно, по правилам такой сказочной свободы, которая напоминает легкий и красочный ребячий сон. У художника и «Одиссея» (1979) является в таком же счастливо-сонном видении, будто это ночное детское



В. В. Толли. Эстонские народные сказки. Иллюстрация. 1978. Таллин: Ээсти раамат. Травление.



С. П. Валювене. Мышка, убаюкивай сынишку. Литовские народные колыбельные песни. Иллюстрация. Вильнюс: Вага, 1973. Гуашь.

воспоминание о том, что прочитано или услышано днем. Торжественной строгости гомеровского эпоса тут нет и в помине, но мягкие, как бы изнутри светящиеся мазки этих акварелей создают пленительное зрелище золотого века, сладостной и вольной Аркадии, как она привиделась юному воображению.

Из экспонатов выставки несколько неожиданно, но по-своему вполне закономерно примыкали к той же системе построения иллюстрационных образов работы, опирающиеся на народно-национальные стилевые традиции. Тут выяснилось, что кажущийся нам острой условностью путь по прямой от символа, метафоры, декоративно-красочных мотивов без фабульной конкретизации непосредственно к образу не только не нов, но стар, как мир, и не порожден недавними десятилетиями, а возрождены ими (вновь «память жанра»!). Что может быть древнее и естественнее, чем стихия народного искусства! И когда художники разных наций и поколений — Т. Маврина, Е. Сидоркин, А. Макунайте, В. Курдов, В. Перцов, Н. Игнатов, Х.-М. Алиханов, М. Петросян, И. Остафийчук и другие — обращались к этому великому наследию, они, естественно, подхватывали его поэтику сказочно-условного, которая рассматривает мир по законам праздничной фантазии: тут одухотворена каждая былинка, все может соединяться со всем, языческая радость бытия перехлестывает через край. Иллюстраторы наших дней обращаются к фольклору и в поисках национальной характерности, и — в еще большей мере — ради того, чтобы украсить прозаичный и жестко регламентированный стиль современной жизни красочной, играющей и веселящейся свободой народно-фантастического творчества. Конечно, и в произведениях этого ряда всегда есть чувство временно́й дистанции, профессионально-артистическая трактовка наивных образцов крестьянского лубка, вышивки, орнамента, резьбы и прочего. Но в данном случае это не столько задумчивое собеседование с прошлым, сколько искреннее стремление припасть к далеким первоисточникам творчества, отдохнуть душой, забыться в веселой и вольной игре живого, природного воображения, не отягощенного и не изможденного сложностями, фанто-

В. Ю. Калинаускас. И.-В. Гете. Фауст. Иллюстрация. Вильнюс: Вага, 1978. Цинкография.



Р. В. С. Гибавичюс. Черт мне не страшен. Сборник литовских народных сказок. Иллюстрация. Вильнюс: Вага, 1964. Линогравюра.

мами и иссушающей рационалистичностью цивилизации нынешнего века.

Книгоиздатели чаще всего смотрят на сказки, былины, предания со снисходительной улыбкой, как на игрушки для детской человечества. Таков же взгляд и на картинки, сопровождающие издания подобной литературы. Но может быть именно эти сказочные произведения с наибольшей убедительностью раскрывали на выставке одно из тайных свойств зеркал иллюстрации. Сквозь нехитрую канву



фольклорного повествования художник входит, как в зазеркалье, в сияющий, солнечный мир народного идеала жизни, полный красочного богатства и счастливой щедрости впечатлений. Сюжет здесь становится как бы дорожным посохом, опираясь на который, художник идет непосредственно к действительности, чтобы увидеть ее своими глазами и рассказать о ней по-своему. Таким образом, и в сказочных, и в иных жанрах книжной графики иллюстрация лишь *начинается* с чужой фабулы, но обретает оригинальность, когда в ней начинают звучать *прямые* голоса и краски жизни.

Все дело в точных, объективных пропорциях между литературным источником и его художнической интерпретацией, в гармоническом созвучии двух солистов в дуэте, переклички разных жанров и эпох. Об этом следует помнить прежде всего, когда заходит речь об ассоциативной методологии в работах иллюстраторов.

Тут надо различать два типа ассоциаций. Один — это воплощение тех беглых, эскизных образов и представлений, которые возникают при чтении книги, своего рода заметки на полях, маргиналии, или боковики, как говорили в старину. Наброски такого рода обычно внедряются в композицию книжного разворота, вступают во взаимодействие с графикой шрифта, словом, проказничают в книге, как ее маленькие домовые. Они очень милы, очень книжны, но на многое не претендуют и неизбежно блекнут, если оказываются по соседству с полнометражными иллюстрационными композициями.

Б. Л. Леонавичюс. Й. Авижюс. Сорочьи хитрости. Сказки. Иллюстрация. Вильнюс: Вага, 1976. Гуашь.

Я. А. Таммсаар. Х. Пукк. Зерно мудрости. Иллюстрация. Таллин: Ээсти раамат, 1976. Акварель.

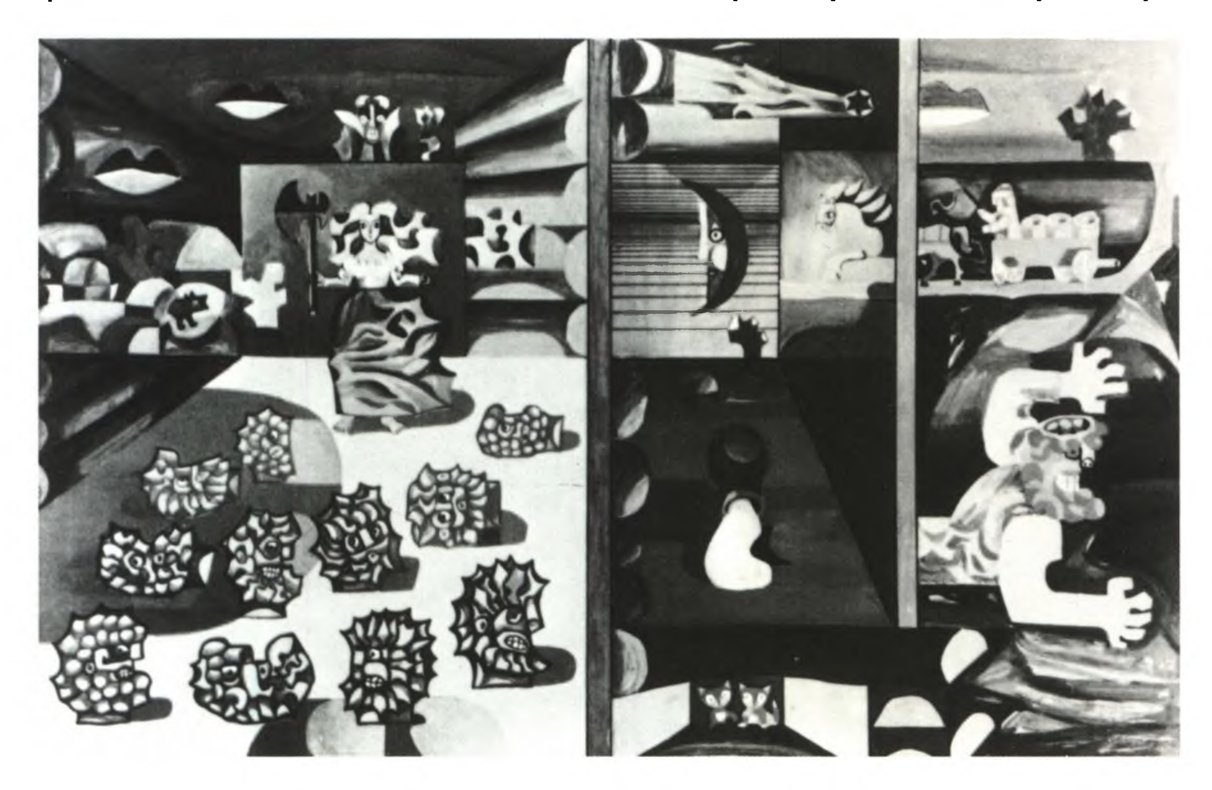
Несравнимо более сложное явление — иллюстрации, в которых динамический параллелизм литературного и изобразительного рядов разорван и в ход вступает причудливая и непредсказуемая механика свободных образных ассоциаций, возникающих в художническом воображении при чтении романа, пьесы, поэмы.

Основной признак такого разрыва не в том состоит, что иллюстратор отходит от сюжетно-повествовательной последовательности, предложенной писательским текстом. Такая последовательность необязательна даже для классически хрестоматийного типа книжной графики, которая, бывает, ограничивается портретами героев, интерьерами, пейзажными видами, не сцепленными никаким фабульным действием.

Параллельные ряды возникают в тех случаях, когда художник, так сказать, поет по нотам литературного памятника, вкладывая все собственные чувства и размышления только в интонации своего голоса, в свою интерпретацию. Но если мастер еще и музыку свою сочиняет, при этом оттесняя (или даже вытесняя) мелодии оригинала,— вот тогда появляется на свет «ассоциативная иллюстрация». Она лишь отталкивается от текста, не соблюдая ни его образного закона, ни (тем более) его сюжетных линий, стилистического плана, территории и характера действия.

Ассоциативный метод увлекает ныне многих представителей молодых поколений нашего иллюстрационного искусства. Очевидно, это связано с поисками новых творческих приемов, с расширением духовных горизонтов, с попытками синтезировать в рамках единого образного пространства множественные точки зрения, разноплановые типы восприятия да и просто разнородные темы.

Эти поиски приносят порой интересные и талантливые результаты. В книгах последних десятилетий зрительское внимание нередко будоражили лики «странного мира» современной технической цивилизации, показанные художниками с удивлением, тревогой, резкими сдвигами привычного и обжитого, словом, так, будто мы вдруг вступили в мир сплошных неожиданностей. Жаль, что произведения этого плана не были показаны на выставке. Но мы могли там встре-



Я. Б. Й. Жилите. А. Лебите. Сказка о храброй Вильнюсской деве... Иллюстрация. Вильнюс: Вага, 1970. Акварель, гуашь.

тить, например, листы В. Вильнера или Ю. Перевезенцева, где Петербург русской классической традиции показан таким, будто персонажи и ситуации сочинений Пушкина, Гоголя, Достоевского переместились в открытое пространство города, слились с его обликом и судьбой, смешались с теми снами, которые он навевает, порождая множество сравнений, воспоминаний и, разумеется, ассоциаций, новых и сложных. Что же, такие видения имеют в русской культуре давние традиции. Разве не грохотало «над омраченным Петроградом» тяжелозвонкое скаканье пушкинского Медного всадника? Разве не расхаживал по столице в расшитом золотом мундире гоголевский Нос? Разве не видел Блок над всей жизнью прошлого века «тень Люциферова крыла»?..

С блоковскими образами связано самое значительное из «ассоциативных» произведений, вошедших в экспозицию,— цикл Н. Попова по мотивам поэмы «Двенадцать» (1979). Уже первый комментатор этой работы, Ю. Молок, справедливо заметил, что при рассмотрении огромных листов серии «требуется известное усилие, чтобы отнести их к жанру иллюстрации и признать их родство с поэмой» [15]. Действительно, ведь существует уже давняя и очень весомая традиция изобразительной трактовки «Двенадцати», начатая Ю. Анненковым и А. Гончаровым и продолженная многими мастерами вплоть до Б. Маркевича (1962). Каковы бы ни были различия этих работ, в них всегда есть реальная картина времени, города, борьбы столкнувшихся сил, вьюга событий над страной, «революцьонный шаг» отрядов и т. д.

Н. Попов не то чтобы полностью отказывается от этой традиции, но рассматривает ее цели как частную задачу. Он раздвинул рамки происходившего и взглянул на него с позиций отдаленного исторического созерцания. Художник сочинил нечто вроде единой декорационной установки, как в театре: на белом поле листа, в снежном тумане, видны фрагменты колонн, которые в различных композициях по-разному



В. И. Курдов. Песни Революции. Альбом. 1976. Иллюстрация. М.: Советский художник, 1977. Акварель.

сгруппированы. В их проемах размещаются миниатюрные, как в калейдоскопе, изображения; иногда это конкретные сценки — едет пролетка с гуляющей публикой, разворачивается бой и т. д.; гораздо чаще — метафоры и аллегории, символические сочетания предметов и действий. Сцены революционного времени сливаются тут с потоком иных событий, становятся частью еще более масштабного движения времени и истории. Эти сцены также присоединяются ко всему миру блоковской поэзии, неожиданно становятся близки всем его видéниям и пророчествам, всей нервной и смутной символической стихии. Наконец, цикл, несомненно, включает в себя и такую точку зрения на эпоху, которая появляется у людей иных времен, когда события прошлого предстают обобщенно, в сочетании и смешении со множеством других впечатлений и как бы на арене всемирного драматического действия. Очень смелое и оригинальное решение! Оно воплощено с философско-историческим размахом и вдобавок с филигранным, отточенным мастерством техник офорта, мягкого лака и акватинты, послушно следующих за всеми оттенками мыслей и настроений автора.

Но вопрос, поставленный критиком,— иллюстрации ли это?— остается в силе и после основательного знакомства с циклом. Ведь Н. Попов решительно отошел от непосредственного следования блоковскому тексту и вообще от привычных нам иллюстрационных приемов. Это работы по поводу, в связи, на темы, как угодно еще, но не конкретно-иллюстрационные композиции. То же можно сказать и о некоторых иных произведениях книжной графики ассоциативного плана. Возникают опасения, как бы такого рода причудливо-вольные игры ничем не сдерживаемой фантазии не отклонились бы от коренных законов жанра и не превратились в «особенный род умственного тумана или мглы, скрывающей от читателя смысл сочинения»[16].

Менее всего я хотел бы ставить под сомнение правомерность творческих поисков мастеров ассоциативной книжной графики. Они, эти поиски, в большинстве случаев глубоки и содержательны. И сам принцип образных ассоциаций, связанных с произведениями литературы, не может вызвать никаких возражений, он вполне основателен, органичен и имеет давнюю традицию.



Ф. В. Лемкуль. Русские народные сказки. Шмуцтитул. М.: Малыш, 1972. Акварель, тушь.

Можно пойти еще дальше. Ведь выставка заставляет предположить, что сейчас на наших глазах складывается новый жанр графики. Уже и не книжной в строгом смысле слова, а, так сказать, свободно-интерпретационной, вовсе не связанной необходимостью считаться с тем, как будут выглядеть рисунки или гравюры на темы такого-то сочинения в книге. В рамках этого жанра художник вправе как угодно воплощать и строить свои размышления и переживания по поводу таких-то писательских творений. Быть может, он в иных случаях вообще не будет рассчитывать на публикацию своих рисунков или гравюр в качестве иллюстраций. Тогда ему нет нужды задумываться над тем, насколько эти рисунки или гравюры будут связаны и с текстом, и с полиграфической композицией книги.

Не станем, однако, отвлекаться и рассуждать о том, каково будущее этого жанра, если он действительно сможет завоевать творческую самостоятельность. Пока-то такого жанра как оформившегося явления еще нет.

И вот тут приходится вернуться к тому, о чем шла речь в начале. Уже говорилось, что книга как полиграфическое произведение, даже как художественный макет не интересовала экспозицию и не входила в нее. Иллюстрация существовала здесь отдельно. Это, с одной стороны, подчеркнуло ее автономные жанровые права и особенности. Но, с другой — размыло их границы. И раз уж так, то последователям классического типа иллюстрации нечего пенять на ассоциативные работы. Если уж иллюстрация оторвана от книги, то мог сработать эффект бумеранга. Он и сработал...

Что ни говорите, но ведь у каждого жанра есть и свои формальные принципы и нормы, которые влекут за собой целую цепь последствий. Скажем, если поэт решил сочинять сонет, он по основным традициям должен уложить свою мысль в четырнадцать строк, да так, чтобы было два катрена-четверостишия и два терцета-трехстишия. Искусство — игра по правилам, и дисциплина жанра значит очень многое. Если иллюстрация предназначена для книги, она должна считаться с особенностями ее формальной структуры, укладываться в нее, а также иметь в виду характер читательского восприятия.



И. И. Нивинский. И.-В. Гете. Римские элегии. Форзац. 1932. М.; Л.: Academia, 1933. Акварель, тушь.

Надо ли доказывать, что из всего сказанного вовсе не следует каких-то ограничений для любых вариаций на темы литературных памятников, коль скоро они будут создаваться для выставочных залов или альбомов репродукций. Тут и спорить не о чем...

Размышления такого рода неизбежно возникали на Первой всесоюзной выставке книжной иллюстрации. Ее большое историческое значение в том и состоит, что на ней произошло своего рода творческое самопознание жанра, раскрылись и утвердились его внутренние законы, соотношения с литературным памятником и современным читателем; очертился круг парадоксальных взаимоотношений «времен» иллюстратора и писателя. Здесь, на выставке, стало ясным и то, какое важное место заняла книжная иллюстрация в советской художественной культуре, как много значат для нас ее духовное богатство, непрерывность ее гуманистических традиций и идеалов, ее замечательное своеобразие и так поражающее нас неожиданностью своих находок вдохновение.



Н. Н. Купреянов. А. Фадеев. Разгром. Иллюстрация. 1930. М.: Федерация, 1933. Акварель, белила.

[1] Традицию такого отрицания в нашей отечественной культуре положила статья Ю. Тынянова «Иллюстрации» (1923), опубликованная первоначально в журнале «Книга и революция», а затем перепечатанная в известном сборнике «Архаисты и новаторы» (1929). Примечательно, что проблема соотношения иллюстрации и писательского текста обсуждается тут как только что возникшая. Очевидно, бурное развитие советского иллюстрационного искусства уже в 1920-е годы выдвинуло перед теоретиками неведомые ранее методологические проблемы.

Ю. Тынянов декларирует в начале статьи, что «никто не может отрицать права иллюстраций на существование в качестве самостоятельных произведений графики» (разрядка моя.— А. К.). На фоне Первой всесоюзной выставки книжной иллюстрации такой тезис звучит с неожиданной актуальностью! Но, по мнению Ю. Тынянова, «конкретность произведения словесного искусства не соответствует его конкретности в плане живописи.

Вернее, специфическая конкретность поэзии прямо противоположна живописной конкретности: чем живее, ощутимее поэтическое слово, тем менее оно переводимо на план живописи» (Тынянов Ю. Н.

Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 310—311).

Такая точка зрения имеет свой резон, если рассматривать литературу и живопись (и вообще разные виды и жанры искусства) как статические единицы, как полностью замкнутые в себе художественные формы. Но в том-то и дело, что подлинная иллюстрация возникает из динамических взаимоотношений слова и изображения; этого Ю. Тынянов не учитывает. Не обратил он внимания и на эволюцию литературного образа с течением времени в восприятии читателей; а эту эволюцию подмечает и на свой лад воплощает иллюстрация.



В последующие десятилетия точка зрения Ю. Тынянова неоднократно оспаривалась, однако ее нельзя назвать полностью ушедшей в прошлое. Это мнение варьировал, например, В. Каверин в статье «Слова и краски» (Литературная газета, 1971, 22 сент.), где он, в частности, писал: «...между словесными и живописными средствами изображения — пропасть. Можно ли преодолеть ее? Да, но в единственном случае: художник должен в полной мере «освободиться» от произведения, отдавая силы созданию книги как художественного целого».

[2] См. материалы дискуссии о книжной графике.— Декоративное искусство СССР, 1977, № 3; статью В. Глазычева «Книга без оформителя».— Литературная газета, 1968, 3 июля; см. также обширное изложение споров о творческой природе и назначении иллюстрации в сборнике работ В. Н. Ляхова «Искусство книги» (М., 1978).

[3] Маяковский В. В. Наш марш. 1918.— Избр. соч. М., 1949, с. 33.

[4] Блок А. А. Интеллигенция и революция. 1918.— Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1962. Т.6, с. 12.

[5] Маяковский В. В. Левый марш. 1918.— Указ. соч., с. 35.

[6] Петров В. Н. Владимир Лебедев. Л., 1972, с. 90.

[7] Харджиев Н. Эль Лисицкий — конструктор книги.— В кн.: Искусство книги. М., 1962, вып. 3, с. 154.

[8] Эфрос А. Фаворский.— В его кн.: Профили. М., 1930, с. 170.

[9] Роллан Р. Кола Брюньон. Пер. М. Лозинского. Л., 1936, с. 3.

[10] О цикле иллюстраций Кукрыниксов к сказу Н. С. Лескова «Левша» см. мою отдельную статью в этом сборнике (с. 103).

[11] Гоголь Н. В. Невский проспект.— Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1952. Т. 3, с. 42—43.

[12] Горяев показывает в 1980 году: Каталог выставки произведений В. Н. Горяева. М., 1980, с. 51.

[13] Там же, с. 50.

[14] Определение немецкого критика Вальтера Полячека. Цит. по кн.: Фрадкин И. Предисловие.— В кн.: Брехт Б. Стихи. Роман. Новеллы. Публицистика. М., 1956, с. 8.

[15] Молок Ю. Новые офорты Николая Попова.— Книга и искусство в СССР, 1980, № 1, с. 70.

[16] Эти слова были сказаны по совершенно другому поводу и очень давно (1823) одним из критиков русского романтизма. Цит. по ст.: Гинзбург Л. Об одном пушкинском курсиве.— Вопр. лит., 1980, № 4, с. 311.

Е. М. Сидоркин. М. Е. Салтыков-Щедрин. История одного города. Иллюстрация. 1978. М.: Советская Россия, 1979. Автолитография.

М. Чегодаева

О художественной иллюстрации

Художники редко умеют теоретически обосновывать свои взгляды на искусство. «Книжники» в этом отношении традиционно составляли и составляют исключение. В бурных дискуссиях 1970-х годов, посвященных проблемам книжного оформления и иллюстрации, ее роли и месту в сегодняшнем дне, художники задавали тон даже в большей степени, нежели критики и искусствоведы. Первая всесоюзная выставка книжной иллюстрации, созданная от начала до конца самими художниками, мастерами книги всех республик нашей страны, завершившая художественную жизнь предыдущего десятилетия и открывшая художественную жизнь 1980-х годов, в какой-то мере подвела итог этим дискуссиям.

Ретроспективная выставка без отдела ретроспекции, она избежала обычного для подобных экспозиций противопоставления «истории» и «современности». Вся советская художественная иллюстрация от 1920-х годов до наших дней предстала живым потоком; равно были вынесены на суд современности работы, сделанные двадцать, сорок, шестьдесят лет назад, и вещи, созданные вчера, и тем, и другим пришлось заново завоевывать зрителя, отстаивать свои творческие позиции, доказывать свою художественную правоту. Не только новые иллюстрации, но и работы, с которыми мы прошли долгие годы, встречаясь постоянно в книгах, на выставках, сопоставленные впрямую с вещами другого времени, перестали быть музейными экспонатами, зазвучали по-новому, в ином ключе. Старые мастера словно бы сбросили с плеч груз почтенного академизма и выступили не холодными «классиками», но живыми художниками, в чем-то спорными, в чем-то противоречивыми — точно так же, как те, кто живет и творит сегодня.

Выставка в первую очередь оказалась «парадом» личностей, неповторимых ярких индивидуальностей; встречей с целым рядом интереснейших собеседников; разговором, а точнее множеством «дискуссий» художников со зрителями — о Гомере и Василе Быкове, «Слове о полку Игореве» и Маяковском, народных сказаниях Литвы и поэзии Блока, и каждая из таких дискуссий могла бы стать темой для статьи.

Но в то же время выставка дала возможность увидеть общую картину состояния советской художественной иллюстрации в ее единстве и многообразии, в переплетении тенденций и направлений, творческих исканий и творческой борьбы. Она требует самого серьезного изучения, это несомненно; в одной короткой статье невозможно не только решить, но и обозначить все проблемы, вставшие перед каждым, кто интересуется судьбами советского искусства и стремится к его научному осмыслению.

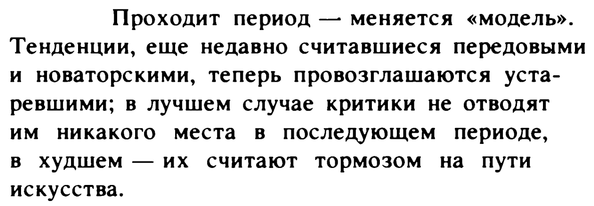
В нашем искусствоведении существует и считается чуть ли не единственно научным и подлинно историческим «поэтапное» членение советского искусства. Все оно — книжная графика в том числе — делится на периоды, приблизительно совпадающие с десятилетиями истории, в каждом из них устанавливается основное стилистическое направление, преобладающее, как представляется ученым, для всего данного периода. Как сами собой разумеющиеся, употребляются термины «художники 1920-х годов», «художники 1930-х годов», «художники 1970-х годов», причем имеется в виду некая типологическая «модель», несущая в себе основные признаки стиля.

«Иллюстраторы 1930-х годов очень верили книге, тексту,— читаем мы у Ю. Я. Герчука.— Верили, что за текстом лежит действительная реальность, и эта жизнь, увиденная сквозь книгу, была предметом интереса. Можно было забыть о писателе, о его стиле и о том, что он все выдумал. Так и делали. И иллюстрации получались. К концу 1950-х годов, когда

такая иллюстрация теряла свою творческую энергию, появились художники, которых интересовала не столько действительность, лежащая за текстом, сколько сам текст, его стиль, характер восприятия жизни писателем. Теперь и почерк художника оказался выразителем этого стиля и стал важнее пространственной среды, в которой происходит действие. Сама книга стала вещью, которую видят, а не сквозь которую смотрят... В 1970-е годы художник оказывается с текстом в еще более сложных отношениях.



Работы не пересказывают сюжет и не воспроизводят стилистику автора. Они самостоятельнее. Художник видит мир собственными глазами, говорит о том, что волнует его в этом мире, отправная же точка размышлений — литературное произведение. Оно строит своеобразное пространство не в физическом смысле, как это делалось в искусстве 1930-х годов, а в смысле духовном... Но такая иллюстрация труднее уживается с книгой...»[1]



Проходит период — меняется «модель». Тенденции, еще недавно считавшиеся передовыми и новаторскими, теперь провозглашаются устаревшими; в лучшем случае критики не отводят им никакого места в последующем периоде, в худшем — их считают тормозом на пути искусства.

Каждый новый «виток» представляется по отношению к предыдущему более прогрессивным. Э. Д. Кузнецов прямо говорит о 1970-х годах нашего искусства: «Это новая, более



высокая ступень развития всей нашей культуры, и оспаривать ее вряд ли можно и нужно»[2].

Подобная точка зрения утверждается во многих работах. По-видимому, ряд критиков и искусствоведов считают ее доказанной и не видят необходимости ни проверять ее, ни дополнительно аргументировать. Нельзя отрицать того, что эта позиция очень удобна: она позволяет легко «поставить на место» каждого художника; она чрезвычайно упрощает и облегчает

Э. П. А. Оотсинг. А. Таммсааре. Мальчик и бабочка. Иллюстрация. 1975. Цветная гравюра на дереве. Не издано.

[1] Книжная иллюстрация сегодня: Дискуссия.— В мире книг, 1974, № 11, с. 31.

Г. Н. Врабие. Данте. Vita nova. Иллюстрация. 1971. Травление. Не издано.

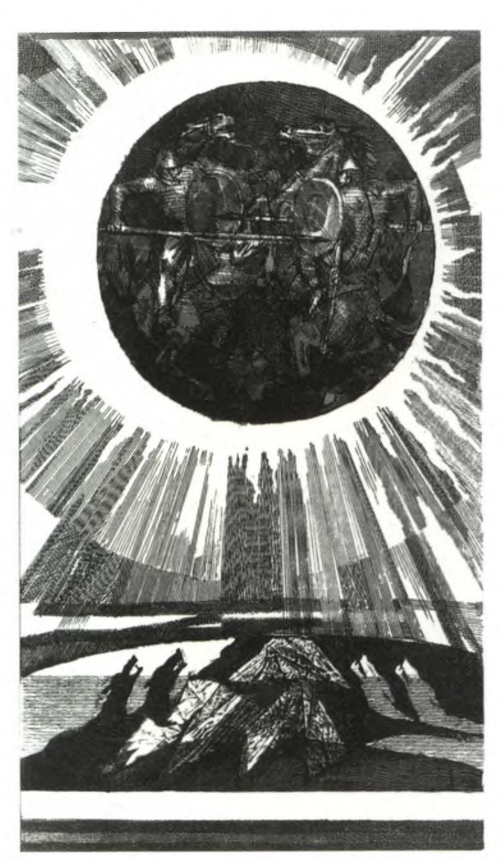
[2] Кузнецов Э. Главное — характер интерпретации.— Творчество, 1980, № 10, с. 5.

проблему художественной борьбы, сводя ее, по существу, к борьбе поколений, собственно, даже и не к борьбе, а естественной, самой природой установленной закономерности, по которой молодость сменяется старостью:

Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас!

(А. Пушкин. «Евгений Онегин»)





Г. В. Якутович. Слово о полку Игореве. Иллюстративный разворот. 1978. Офорт. Не издано.

Надо лишь, чтобы «прадеды» догадались вовремя уйти и не мешать молодым... Эта позиция льстит молодежи, утверждая ее в превосходстве над всеми предшествующими поколениями. Беда лишь, что «поэтапная система» очень мало соответствует истинной истории искусства и не выдерживает никакого сопоставления с реальностью нашей художественной жизни.

Не то, чтобы она была в корне неверна. Нет, разумеется, искусство связано со своим временем. Наша книжная графика всегда была чутко восприимчива к тем настроениям, тревогам, надеждам, которыми жило общество. Только в 1920-е годы с их революционным пафосом, с их бешеным ритмом напряженной борьбы, с тем острым чувством обновления, ломки, которое охватило всю страну,— только в это романтическое и суровое время могли появиться дерзкие новаторские книги В. В. Лебедева, яркие фантазии П. В. Митурича. Только в это время приобщения миллионов читателей к высочайшим достижениям мировой культуры могла быть создана «Книга Руфь» В. А. Фаворского.

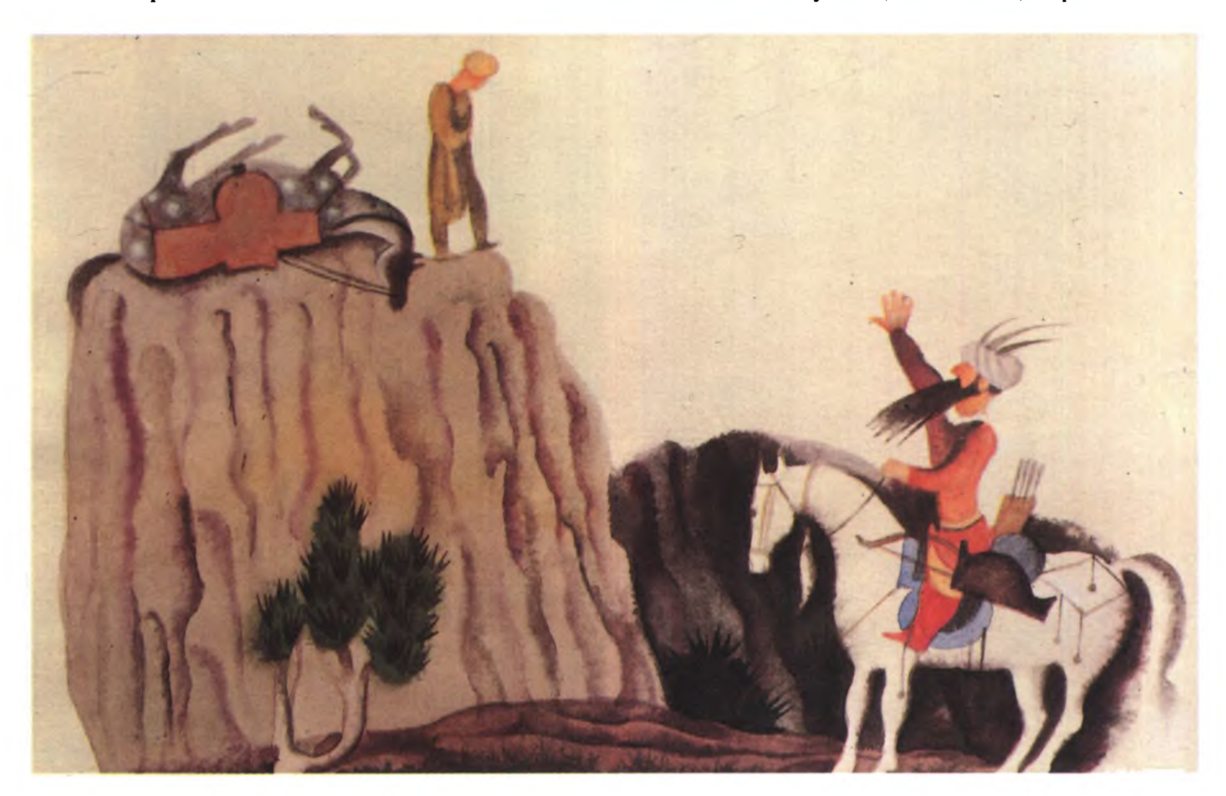
Только в трудные 1930-е и 1940-е годы — годы строительства социализма в нашей стране и одновременно тревожные годы нарастания фашизма в Западной Европе и драматического противостояния ему, годы, когда советские художники, как и все передовые люди мира, встали на защиту идеалов гуманизма,— только в это время могла так заговорить

русская классическая литература, как заговорила она в иллюстрациях Д. А. Шмаринова, Е. А. Кибрика, С. В. Герасимова: голосом высокой человечности, рассказывая о нелегких судьбах, суровых испытаниях, чувствах живых людей, утверждая значительность, ценность, неповторимость каждой жизни...

Только на рубеже 1950—1960-х годов могло с такой силой вновь вспыхнуть ощущение высокой романтики, возникнуть настоятельное стремление связать воедино 1920-е годы с современностью. Напряжение времени прозвучало в гравюрах Д. С. Бисти к поэме В. В. Маяковского «В. И. Ленин», в поисках новых книжных решений молодых «книжников»...

И опять-таки только в 1970-е годы, годы многих переоценок и переосмыслений, резко раздвинувшихся международных связей, выхода нашей книги на мировую арену, мог так расшириться диапазон художественных средств, могли возникнуть те новые тенденции, которые ощущаются в творчестве наших молодых художников. Между тем каждое значительное направление не замыкалось в своем десятилетии, не оставалось где-то позади, мертвым курганом на дороге истории. Они жили и живут во временнóй протяженности, движутся и действуют, проходя сквозь нашу шестидесятилетнюю историю. Направления и школы, возникшие двадцать, сорок, шестьдесят лет назад, не отмирали, как отмирают скоропроходящие веяния моды, да и не могли отмереть, поскольку не отмерли те чувства, настроения, цели, которые их порождали и наполняли. Они развивались, жили по законам искусства, изменяясь, обретая новые черты. В разное время по-разному перемещались силы; в какой-то период одни тенденции выступали на первый план, другие отходили в тень, но не исчезали: проходили годы, и то, что казалось навсегда утратившим свое значение, вдруг вновь обретало силу. Открытия прошлых лет представали нужными сегодня, сейчас. «Старое, но грозное оружие» снова вступало в бой...

Вряд ли можно изыскать одну-единственную точку, с которой картина советской графики предстала бы в исчерпывающей полноте. Всякая схема рискует оказаться в чем-то огра-



Е. Г. Монин. М. Лермонтов.
Ашик-Кериб. Иллюстрация.
М.: Малыш, 1976. Акварель.

ниченной. «Поэтапная система», взятая изолированно, обращенная в искусствоведческий канон, обедняет и упрощает, а стало быть, и искажает живую картину искусства, лишает ее перспективы и движения, останавливает всякое развитие творческих судеб, не замечает взаимодействия одновременно существующих тенденций, проходящих, как правило, вовсе не через один, а через многие периоды нашей истории.

Рассматриваемая только «по горизонтали», советская книжная графика становится подобием геологических напластований, причем в одном «пласте» оказываются явления, подчас диаметрально противоположные и по своему художественному значению, и по роли, которую они сыграли в искусстве. Под одной шапкой «жизнеподобия 1930-х годов» оказываются и глубокий истинный реализм, работы, блестящие по художественному мастерству, и бездарный эпигонский «псевдореализм», натуралистический и вялый. Под рубрику «книжности 1950—1960-х годов» попадают и смелые оригинальные решения, и ремесленные поделки, пробавлявшиеся крохами 1920-х годов. Под понятие современной «духовности» легко могут попасть не только работы по-настоящему психологические, но и откровенно пошлый воинствующий неосалон, как это ни странно, тоже претендующий на «духовность» и «психологизм». Невольно хочется спросить: а это порождение 1970-х годов тоже следует считать «более высоким этапом культуры»?



Б. А. Диодоров. Сельма Лагерлёф. Чудесное приключение Нильса с дикими гусями. Иллюстрация. 1978. М.: Детская литература, 1979. Цветной офорт, акватинта, акварель.



В. А. Дувидов. Р. Киплинг. Откуда взялись броненосцы. Иллюстрация. М.: Детская литература, 1978. Акварель, белила.

Впрочем, обращение к реальности искусства неизбежно выдвигает поток вопросов, на которые исторические схемы не в состоянии дать ответа. Так, если 1930—1950-е годы проходили у нас исключительно под знаком «веры в реальность лежащей за книгой действительности», при которой можно забыть про стиль писателя, то куда следует отнести 30 лет творчества В. А. Фаворского, крупнейшего советского художника книги? Если к концу 1950-х годов

«жизнеподобная иллюстрация» «теряла силу», то как быть с «Поединком» Давида Дубинского, работой 1959 года, одним из лучших созданий этого направления? Если 1970-е годы утверждают отказ от жизнеподобия, то как классифицировать все творчество Б. М. Басова, едва ли не сильнейшего иллюстратора наших дней? Конечно, нет правил без исключений, но если в «исключения» попадают **такие** художники и **такие** работы, правила явно нуждаются в пересмотре.

Рассматривать нашу книжную графику, как, впрочем, и любой другой вид искусства, можно только во всей сложности жизни, движения, переплетения тенденций одновременно и «по горизонтали», и «по вертикали», в пространстве и во времени. В пространстве того исторического момента, когда выступал, складывался художник, складывалось и утверждалось то или иное направление, и во времени — в длительных временны́х связях, в протяженности дорог, идущих из прошлого в настоящее, в развитии и направлений, и тенденций, и, наконец, отдельных творческих судеб, проходящих через пласты нашей художественной истории и в конечном счете и составляющих саму эту историю. Именно такой «живой историей» и предстала перед нами Первая всесоюзная выставка.

Она обнажила в нашей художественной иллюстрации сложные и глубокие внутренние связи, напряженную борьбу. Выставка прежде всего показала, что ни в один период нашей истории, ни в 1930-е, ни в 1950-е годы, ни тем более в наши дни, не было да и не могло быть одной преобладающей стилистической категории, которая определяла бы собой всю художественную атмосферу своего времени. Те же 1930-е годы выступили на выставке вовсе не под доминирующим знаком направления, представители которого «верили, что за текстом лежит действительная реальность». Да и само это направление оказалось весьма далеким от того наивного буквализма, который так часто ему приписывают. Не пересказы сюжетов, не простодушная «вера в реальность», но художественное, творческое ощущение жизненной мощи книг Толстого, Горького, Достоевского, поистине равных самой реальности силой правды, осязаемостью образов, отличает и акварели С. В. Герасимова к «Делу Артамоновых», и иллюстрации

Л. А. Ильина. Ч. Айтматов. Джамиля. Иллюстрация. Фрунзе: Кыргызстан, 1976. Линогравюра.



Л. А. Замбахидзе. И. Чавчавадзе. Человек ли он? Иллюстрация. 1978. Офорт, акватинта. Не издано.

Д. А. Шмаринова, пронизанные настроением трагического мира Достоевского, и литографии Е. А. Кибрика, поразившие самого Р. Роллана глубиной проникновения в дух его «Кола Брюньона», и — уже на рубеже 1960-х годов — акварели Д. А. Дубинского к «Поединку» А. В. Куприна, до боли щемящие своей бесконечной тоской...

Это направление, обретшее в начале 1930-х годов сразу целую группу талантливых художников, действительно вырвалось вперед, прошло значительный, хотя и трудный, и противоречивый путь. Его лучшие мастера отнюдь «не забывали о писателе, о его стиле», нет: они сумели найти художественное, зрительное воплощение, в полной мере адекватное стилю реалистической литературы XIX — XX веков — стилю Толстого, Чехова, Куприна. Это направление сыграло большую роль в нашей иллюстрации, но вовсе не «перекрыло» собой всего периода 1930—1950-х годов. Рядом с ним с неменьшей силой предстало иное направление, исповедующее принципы В. А. Фаворского, связанные с расцветом деревянной гравюры, с преобладающей «книжностью», с обостренным интересом к стилю писателя. Мы смогли воочию убедиться, что «книжность» не оборвалась с 1920-ми годами и не воскресла вновь в конце 1950-х, она жила, несмотря ни на что, и пронесла свои принципы сквозь всю нашу нелегкую историю.

Достигшее вершины монументальности, высочайшего философского звучания в удивительной «Книге Руфь», это направление многократно подтвердило свое значение во всем последующем творчестве Фаворского и в творчестве его учеников — А. Д. Гончарова, М. И. Пикова, Г. А. Ечеистова. И если вспомнить, что на это же время приходится творчество А. И. Кравченко, что по этим же годам прошли пути ленинградской школы ксилографии — в творчестве Г. Д. Епифанова, Л. С. Хижинского, С. Б. Юдовина, то тем более станет ясной, во всяком случае, неоднозначность искусства 1930-х годов. А ведь кроме школы гравюры на дереве и школы «тональной иллюстрации» в те же годы в полный голос звучало острое, публицистичное в лучшем смысле этого слова направление, связанное с именами А. А. Дейнеки, молодых Кукрыниксов, А. М. Каневского, Л. Г. Бродаты. И здесь же, рядом, проходила



В. А. Носков. Французская классическая эпиграмма. Иллюстрация. М.: Художественная литература, 1979. Цветная гравюра на дереве.



Б. В. Власов. Э. Хемингуэй. Старик и море. Иллюстрация. 1977. Л.: Художественная литература, 1978. Автолитография.

романтическая струя графики В. Г. Бехтеева, Н. И. Альтмана — линия поэтической иллюстрации, умеющей извлечь из жизни и книги одухотворенную романтику, увидеть мир преображенным...

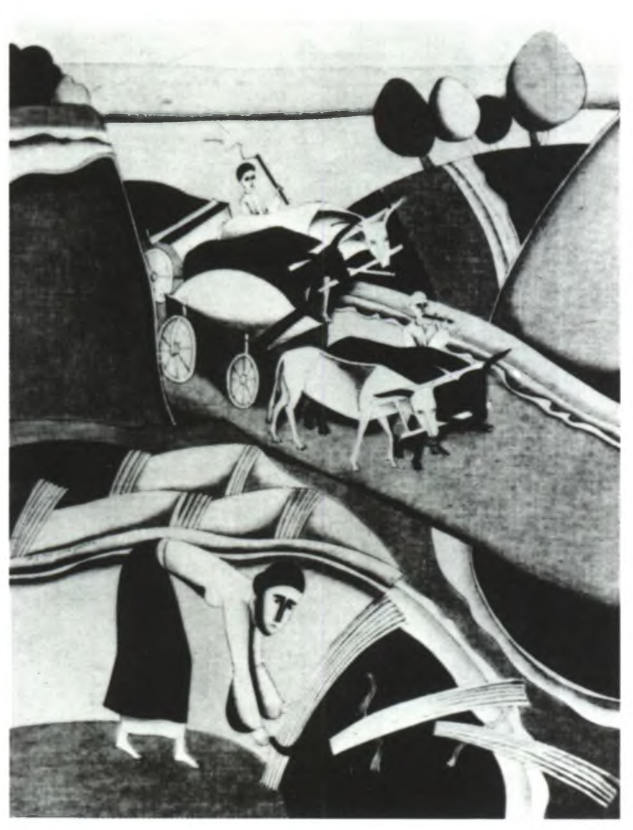
Отсюда один шаг к В. В. Лебедеву, Е. И. Чарушину, Д. П. Штеренбергу... Детская книга на выставке не была отделена от взрослой, и это только подтвердило то положение, что никаких резких границ между ними нет и нет никакого художественного, образного разрыва между миром В. В. Лебедева и миром Л. А. Бруни, миром Е. И. Чарушина и миром Н. Н. Купреянова. Выставка нарушила и наше представление о монолитности ленинградской детской книги: в ней четко проступили две тенденции — линия В. В. Лебедева, Е. И. Чарушина, В. И. Курдова с их поэтическим претворением реальной природы и линия В. М. Конашевича, Ю. А. Васнецова — более «сказочная», создающая свой мир, близкий народной поэтике, народному искусству.

Все это сложное переплетение тенденций, направлений, достаточно различных, в чем-то противоположных по своим творческим устремлениям, предстало на выставке не в противоречиях, не в борьбе друг с другом, но в ощущении великого многообразия, благодаря которому и оказался так широк диапазон нашей иллюстрации, сумевшей стать достойной всей мировой литературы.

Выставка продемонстрировала и другое. Мы ясно увидели, что ничто талантливое, передовое в искусстве не возникало на пустом месте и не исчезало с завершением исторического периода. Неразрывная связь проходит от 1920-х годов — от изысканно изящных рисунков И. И. Нивинского, от оказавшейся подлинным открытием книжной графики П. В. Митурича к нашему времени, к современной иллюстрации, к творчеству лучших художников наших дней. История нашей художественной иллюстрации состоит в движении многих тенденций и направлений, влияющих друг на друга, обретаю-



Г. Г. Поплавский. В. Быков. Повести. Сотников. Иллюстрация. 1977. М.: Прогресс, 1979. Автолитография.



И. В. Остафийчук. Украинские народные песни. Иллюстрация. 1978. Монотипия. Не издано.

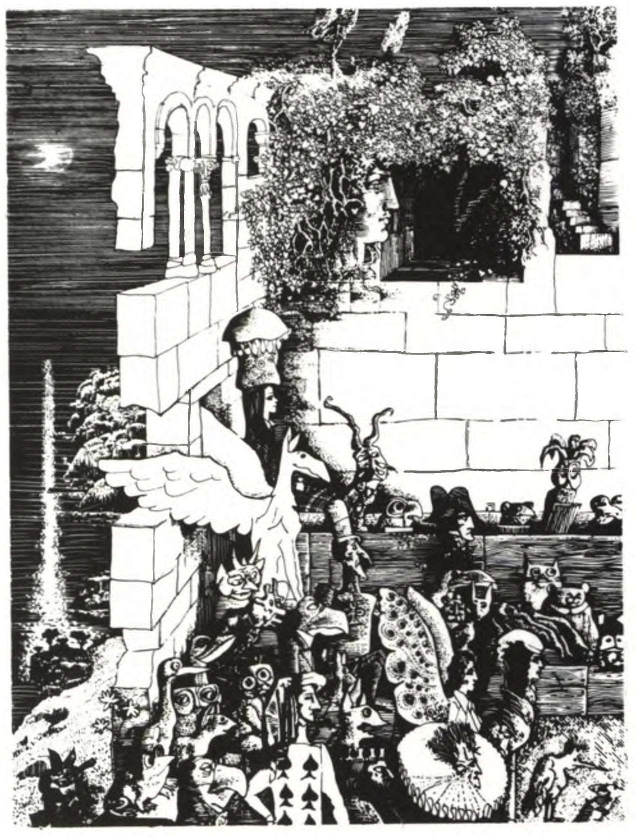
щих с каждым новым этапом новые качества, но вовсе не становящихся «девонским» или «юрским» периодами нашего искусства, в которых похоронены останки вымерших ископаемых...

Традиции не обрывались уже в силу того, что на протяжении многих лет и многих периодов работали и работают большие мастера, оставшиеся верными своим принципам. Можно ли отбросить в прошлое, вычеркнуть из современного состояния нашей графики последние



работы А. Д. Гончарова, принесшего в наше «сегодня» заветы Фаворского и свое собственное понимание драматической силы гравюры на дереве?

Решится ли кто-нибудь назвать «ретроспекцией» живые, свободные рисунки Д. А. Шмаринова к Пушкину и Хемингуэю? Нет, не прошлое, не вчерашний день — творчество Т. А. Мавриной, В. И. Курдова, Н. В. Кузьмина. Оно входит в общую картину искусства нашего времени ничуть не с меньшим правом, нежели творчество тех, кто только начал в 1970-е годы. Но это лишь одна сторона дела. Художники среднего и младшего поколений, сложившиеся целиком в наше время, быть может, сами не отдают себе отчета в том, как сильна преемственность искусства, как прочны связи времен. Наше время гибко и свободно вобрало в себя все живое, непреходящее в традиции иллюстрации, смело преобразило, развило, понесло дальше эту традицию, придав ей современное звучание.



И вот тут-то стала очевидной еще одна, очень простая истина: творческая борьба проходит не между «направлениями», не между «книжностью» и «станковизмом», иллюстрацией «реальной действительности» и иллюстрацией духовно-ассоциативной» и т. п. Противоречия куда сложнее — борьба идет между искусством действительно передовым, талантливым, живым и искусством холодным, пустым; причем и то, и другое может прибегать к одним и тем же стилистическим приемам, говорить как будто

И. Т. Богдеско. Дж. Свифт. Путешествия Гулливера. Фронтиспис. Портрет Дж. Свифта. 1978. Гравюра на меди. Не издано.

Г. В. Калиновский. Л. Кэрролл. Алиса в Зазеркалье. Иллюстрация. М.: Детская литература, 1980. Акварель.

бы на одном языке. Правда жизни — и заведомая фальшь, прикрывающаяся внешним правдоподобием; поэтическая фантастика, одухотворенная сказочность — и пошлая салонность, дешевый «китч»; драматическая, гражданственная публицистичность — и дежурная «агитка»; настоящий психологизм, истинная духовность — и эпигонское стилизаторство, использование «холодным способом» приемов усложненного искусства — вот подлинные невыдуманные противоречия искусства, настоящий фронт борьбы.

Я не буду сейчас подробно останавливаться на этих проблемах, выставка не дала для этого достаточного материала. Собранная на очень высоком уровне, она оставила за бортом многое из того, что спокойно процветает в издательствах, заполняет прилавки книжных магазинов, обслуживает потребителя. Нам всем еще не раз придется участвовать в этой борьбе. Сейчас же мне представляется более существенным отметить другое — настоящему искусству, настоящим талантам нет никакой необходимости ниспровергать и отталкивать друг друга, спорить о том, кто «новее», «вернее», «современнее»: Б. М. Басо́в с его чеховской серией, жестоко достоверной, беспощадно правдивой в создании бесчеловечного мира «Палаты № 6», безупречной в своем мастерстве и особенно страшной своей строгой реальностью, или М. П. Митурич в своей «Одиссее», светлой и радостной, как сама Эллада, пронизанной солнцем и морем, озаренной поэтической мечтой о золотом веке человечества,— словно вспыхнул огонь искусства Лебедева, Бруни, Купреянова с их восприятием природы, с их пантеизмом! Чему отдать предпочтение — творчеству Д. С. Бисти, истинного «книжника», глубоко воспринявшего принципы Фаворского и Гончарова, своего учителя, и заставившего гравюру на дереве заговорить языком современности, привнесшего в нее образную символику, ассоциативность? Или нарядным иллюстрациям Н. Е. Попова к сказкам «Тысячи и одной ночи»? Драматическим иллюстрациям Г. Г. Поплавского к повестям В. Быкова? Смелому, сурово-монументальному по решению «Слову о полку Игореве» Г. В. Якутовича? Остроумным, изящным рисункам М. С. Майофиса? Или произведениям большой и значительной школы книжной графики Литвы? Все это 1970-е годы нашего искусства, современность в самом лучшем, подлинном смысле этого слова.

Ошибки прошлого изживаются нелегко. Было время, когда искусству «предписывалось» в качестве эталона одно направление, провозглашавшееся по тем или иным причинам единственно верным, передовым, прогрессивным. Времена изменились, но стремление устанавливать каноны крепко въелось в наше сознание, как и убеждение, что та или иная художественная манера, те или иные приемы построения формы, пространства, организации листа и т. п. могут быть сами по себе «правильными» или «неправильными», «передовыми» или «реакционными» безотносительно к таланту художника, его мастерству, человеческой содержательности. До сих пор общестилистические категории, присущие художнику как представителю той или другой тенденции, нам кажутся более важными, нежели реальные результаты его творчества.

Выставка нанесла серьезный удар многим предвзятостям. Она резко подняла значение личности в искусстве, она показала, что сила иллюстрации — в различии, разнообразии индивидуальностей, в свободе выбора пути, не ограниченного заранее заданными «установками». Художник — каждый сам за себя — держит экзамен перед зрителями, перед временем, перед историей, и никакие «подпорки», будь то когда-то завоеванная известность, будь то принадлежность к направлению, кому-то представляющемуся наиболее «правильным», не удержат на высоте, если сам художник нетвердо стоит на собственных ногах.

Но не меркнут, не уходят в музейные запасники истинные таланты — вновь и вновь магией своего мастерства захватывают они зрителей, утверждая непреходящую ценность искусства. Об этом и говорит выставка.

Э. Кузнецов

Цитата в оформлении книги

Современное искусство, в том числе и искусство оформления книги, широко пользуется цитированием изобразительного материала, ранее и независимо от него созданного. Это цитирование распространено так широко и стало настолько привычно, что нам трудно оценить принципиальную новизну и молодость этого явления. Между тем «цитирование» — в полном смысле дитя нашего времени.

По крайней мере два исторических обстоятельства в культуре XX века способны объяснить распространение этого приема.

Прежде всего, особый историзм современного сознания, при котором прошлое воспринимается не только в его причинной связи с настоящим, но и в постоянных и разнообразных оппозициях, которые настоящее составляет к прошлому — не только к отдаленному, но и к недавнему вчерашнему. Осознание того, что всякое историческое явление, наряду со своей конкретной общественной весомостью, имеет как факт истории свою самоценность, отразилось и на отношении к исторической реалии — документу. Документ перестал использоваться только как исторический источник достоверной информации, но как носитель характерных признаков эпохи приобрел самостоятельный смысл и оказался средством самостоятельного воздействия — эмоционального, идеологического, эстетического. Документализм проник повсюду, пробуждая новые, невиданные до сих пор формы творчества, в том числе документальные книги, причем включая и романы, и (особенно после второй мировой войны) пьесы. Поп-арт и гиперреализм, несомненно, стали одним из выражений этой глобальной тяги к документализму.

Для искусства книги (как и вообще для пространственных искусств) здесь оказался важным опыт кубизма, впервые обогатившего практику живописи использованием «посторонних» (то есть созданных не самим живописцем, а до него и независимо от него) объектов и давшего тем самым обоснование монтажу как новому художественному средству, потом, через дадаизм, распространившемуся и в другие виды искусства.

Под термином «цитирование» не следует понимать, конечно, обычное репродуцирование изобразительного материала — как внутри книги, в иллюстрационном ряду, так и во внешнем оформлении,— во всех этих случаях репродукция выступает только в качестве информации о данном материале, его вынужденно неполноценной замены. Не будет «цитированием» (по крайней мере, в том смысле, о котором здесь идет речь) и использование тех или иных орнаментальных или изобразительных форм, в переработанном виде включаемых в оформление, так сказать, поглощаемых этим оформлением. Рокайльная рамка, целиком скомпонованная и нарисованная современным художником, будет стилизацией, но не «цитированием», даже если в ней будут использованы (в перерисовке) элементы, заимствованные из реальных произведений, в том числе и из картин.

При «цитировании» тот или иной изобразительный материал входит в оформительский комплекс, выстроенный художником, подчиняется ему, но лишь в известной мере, сохраняя при том свою автономию, свое «иное» происхождение.

Под словами «изобразительный материал» подразумеваются здесь, естественно, не только собственно произведения изобразительного искусства — живопись, рисунок, гравюра и прочее, но и многие другие виды изображения (скажем, документальная фотография), как, впрочем, и вообще неизобразительные материалы: рукописи, газетные вырезки, географические карты (и игральные тоже), официальные бланки, объявления — все, что способно представительствовать от лица какого-то более круп-

ного явления и своими изобразительными (в расширенном смысле) качествами обращать зрителя к нему в широчайшем диапазоне: от гравюры Дюрера «Меланхолия» до рекламного объявления «Каждая женщина может быстро и легко увеличить свой бюст».

Ни рисунок, сделанный специально для данной книги, ни фотография, специально для нее снятая, не есть цитата. Всякий материал для того, чтобы стать цитатой, должен обладать своим собственным, пусть недолгим и неярким, но все-таки самостоятельным существованием, вне и до книги, и уже в этом качестве войти в книгу.

Цитируемый материал часто подвергается той или иной обработке: композиционной, фактурной, цветовой. Цель обработки — не только декоративный эффект. За этим скрывается вторая, не менее важная, хотя и не всегда осознаваемая самим художником цель, рожденная эмоциональной и символической ролью «цитаты»,— придать материалу вид и контекст, не совсем соответствующий естественному, традиционному, тому, в котором мы привыкли его воспринимать. Мы словно подчеркиваем, что он, с одной стороны, присутствует здесь не сам по себе, но как часть и посланец чего-то иного, а с другой — что он извлечен из своей системы связей и введен в новую, иную систему, что наше отношение к нему заведомо неполно и односторонне и что именно такое отношение мы предлагаем усвоить и зрителю.

Во всем этом нет ничего принципиально нового для эстетики XX века. Эффект остранения давно изучен литературоведением: по утверждению В. Шкловского, это «не приближение значения к нашему восприятию, а создание особого восприятия предмета, создания „видения“ его, а не „узнавания“, имеющее целью „вывод вещи из автоматизма восприятия“». В эпическом театре Б. Брехта аналогичным термином «отчуждение» обозначалась подача знакомого и как будто вполне понятного явления в новом неожиданном качестве, побуждающая к обновленному восприятию сути самого этого предмета — главным образом за счет разрушения иллюзии его «подлинности».

Общность эстетического происхождения и несомненное сходство, впрочем, не должны затушевывать и различия: и в литературе, и в театре воспроизводимое явление само предмет познания, в оформлении же книги оно — только средство, приложимое к иной, специфической цели. Говоря строго, всякое репродуцирование уже есть остранение: исходный материал приобретает новую фактуру, уменьшается (в большинстве случаев, а порой и фрагментируется) и попадает в совершенно новую для него среду — остранение тут оказывается неизбежным и побочным (хотя и учитываемым) результатом перехода в иное качество. Однако репродукция слишком привычна для нас, чтобы мы были в состоянии всегда ощущать ее остраняющий эффект. Некий фантастический человек, знакомый с живописью, но никогда не видавший книг, несомненно, испытал бы шок, взяв в свои руки любую иллюстрированную монографию о художнике с крохотными подобиями известных ему картин. Однако никому из нас пережить это ощущение уже не дано, кроме, возможно, самого художника — создателя картины, впервые видящего репродукцию с нее.

Поэтому, оговорив это, чисто теоретическое, обстоятельство, мы будем вести речь об эффекте остранения лишь в тех случаях, когда на него был расчет при подготовке оформления.

Практика (как книжного дизайна, так и смежной с ним прикладной графики) уже накопила громадный опыт остранения разнообразнейшими способами; опыт этот как будто еще никем и никак не рассматривался и не систематизировался и продолжает расширяться чисто эмпирически. Не претендует на законченность и предлагаемая здесь попытка распределить все эти средства по трем основным группам: композиционные, фактурные и цветовые.

Композиционные средства

Не исключено, что внутри группы можно выделить «собственно композиционные», «масштабные» и «монтажные» или еще какие-нибудь средства. Однако, руководствуясь желанием избежать чрезмерной систематизаторской дробности, их все допустимо рассматривать как «композиционные», потому что в конечном итоге здесь речь идет о композиции в самом простом и употребительном смысле — о размещении на плоскости и соотношении с другими компонентами.

Первым и наиболее элементарным средством в рассматриваемой группе можно назвать увеличение. Меняя привычный масштаб цитируемого материала, увеличение в самом деле изменяет и восприятие его, особенно если это

крупное и тем более сверхкрупное увеличение, затавляющее нас увидеть хорошо знакомое новым взглядом. Очевидно, здесь речь должна идти не только о чисто физическом восприятии, при котором увеличение дает возможность увидеть лежащее за порогом нормального зрительного восприятия, но и о психологической стороне дела, о том, что увеличение заставляет видеть то, что до сих пор проскальзывало мимо внимания.

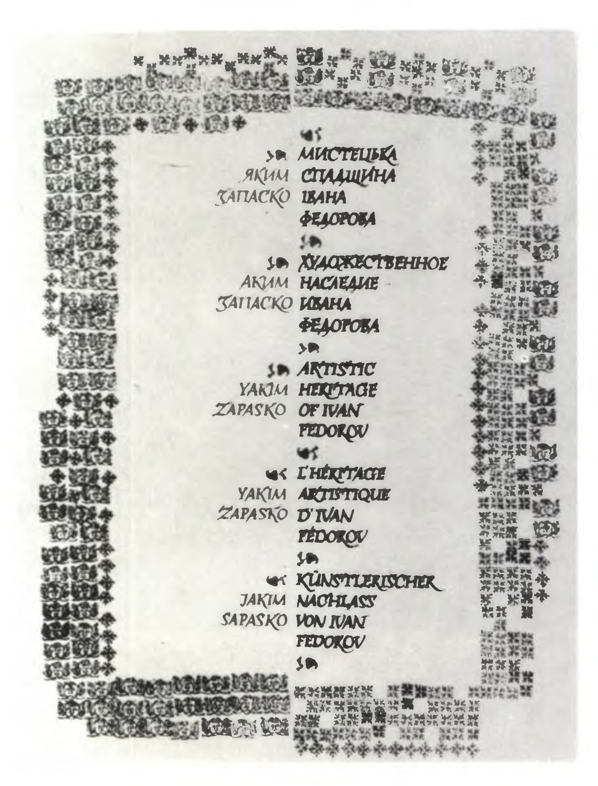
Точно так же способно к остранению и изменение масштаба в другую сторону — уменьшение. Правда, уменьшение настолько тесно сопряжено с любым репродуцированием (как и вообще с большинством попыток изобразить окружающий мир), что его остраняющая сила предстает несколько ослабленной в сравнении с увеличением, но недооценивать его также нельзя. В особенности это касается сильного уменьшения: громадное монументальное полотно, сжатое до почтовой марки, производит совершенно иное впечатление, чем в натуре или хотя бы в репродукции обычного размера.

Очень велика и остраняющая роль фрагментирования, как бы привычно для нас оно ни было (начать с того, насколько богаче оказывается восприятие изолированного фрагмента, даже уменьшенного по сравнению с его реальными размерами). Своеобразный и очень сильный прием остраняющего фрагментирования — обтравка предмета по контуру: она полностью вырывает его из пространства картины, уплощает и придает его восприятию особенную остроту.

К фрагментированию близко обособление, то есть, по сути дела, то же фрагментирование, но совершаемое по отношению к композиции, построенной на повторности однотипных или даже попросту одних и тех же элементов. Отдельный раппорт, извлеченный из этой композиции, приобретает несвойственную ему замкнутость, самоценность и оказывается основой создаваемой композиции (чаще всего такое действие также сопряжено с увеличением). Наоборот, самостоятельная композиционная единица — будь то виньетка или даже живописное произведение — может быть подвергнута умножению, став раппортом в новой композиции.

Еще один вариант фрагментирования представляет собой разрушение закономерности, заложенной в композиции исходного материала,— вариант редкий и своеобразный. Он с успехом был применен в суперобложке книги Я. Запаско «Мистецька спадщина Івана Федорова» (Львів, 1974; художник Ю. Юрчишин). Здесь традиционная наборная орнаментальная рамка, заимствованная из издания Ивана Федорова (наибанальнейший мотив, соблазнивший не одну сотню книжных стилизаторов), „разрушена“: часть составляющих ее наборных элементов изъята, а оставшиеся представляют собой руины рамки. Но так как соотношение этих оставшихся элементов не нарушено, то первоначальная строгая геометричность как бы просвечивает сквозь новую, на первый взгляд малоупорядоченную композицию. Можно предположить, что любопытные результаты может дать и перемена мест, перетасовка оставшихся элементов, нарушающая как общий строй упорядоченной композиции, так и функциональное соотношение составных элементов, но эта чрезвычайно трудная задача как будто еще не находила решения в практике оформления книги.

Перемена композиционной функции по сравнению со сложившейся обыкновенной также в состоянии сильно остранить материал. Одним из наиболее очевидных примеров тому будет



Суперобложка. Я. П. Запаско. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львов, 1974.

перемена привычного соотношения между центрирующими и обрамляющими элементами. Таково соотношение между самой картиной и ее рамой. Живописное изображение является смысловым центром, который нуждается в определенном окружении (таким окружением становится для него рама). Однако живописное изображение в комплексе книжного ансамбля само способно выполнять функцию среды, фона, обрамления: это происходит в любом из тривиальных случаев, когда поверх репродукции наносится гравюру с изображением окна. Примеры таких столкновений часты в практике оформления книги.

Сильное, а поэтому требующее осторожности в применении, средство — дополнение исходного материала элементами иного происхождения, подчеркивающими аналитичность отношения к нему: пометками, надписями, условными знаками, набросками, схемами. Отпечатанные прямо поверх репродукции, они действуют особенно сильно.





надпись или орнамент, или даже иное, более «сильное» по воздействию изображение. Напротив, рама картины, освобожденная от самого изображения и воспроизведенная во всей ее материальной конкретности багета, становится самостоятельным объектом, смысловым центром и способна выступить как символ (живописи, музейного дела, определенной эпохи и прочее).

Активно служит остранению материала и монтаж. Даже наиболее спокойная его форма — сочетание элементов однородного происхождения — самим своим соединением способна создать остраняющий эффект. Но воздействие монтажа оказывается еще сильнее при столкновении разнородных компонентов. Достаточно представить себе гравированный или живописный пейзаж XVIII века, вмонтированный в фотографию современного окна. Или, наоборот, современный фотопейзаж, вмонтированный в старую

Редко используется и такой любопытный прием, как изменение пространственной координации: расположение репродуцируемого материала поперек, наискось и даже вверх ногами. Не вполне удачной в конкретном осуществлении, но интересно задуманной в таком роде была суперобложка к книге Н. Бирюковой «Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков» (Л., 1972; художник Б. Смирнов): здесь цветная фотография мейсенской вазы, расположенная поперек суперобложки, занимала почти всю ее плоскость, за исключением первого клапана и небольшой части передней сторонки. Использование этого приема осложняется не только тем, что изменение пространственных координат способно порождать самопроизвольную символику, далеко не всегда входящую в замысел художника, но и тем, что оно может быть понято как полиграфическая

Суперобложка (разворот с клапанами). Н. Бирюкова. Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков. Л., 1972.

оплошность. Близкое к нему репродуцирование в зеркальном отражении само по себе слабо остраняет материал, потому что оно не всегда быстро улавливается сознанием. Однако композиционное сопоставление его с прямым изображением способно создать внушительный остраняющий эффект.

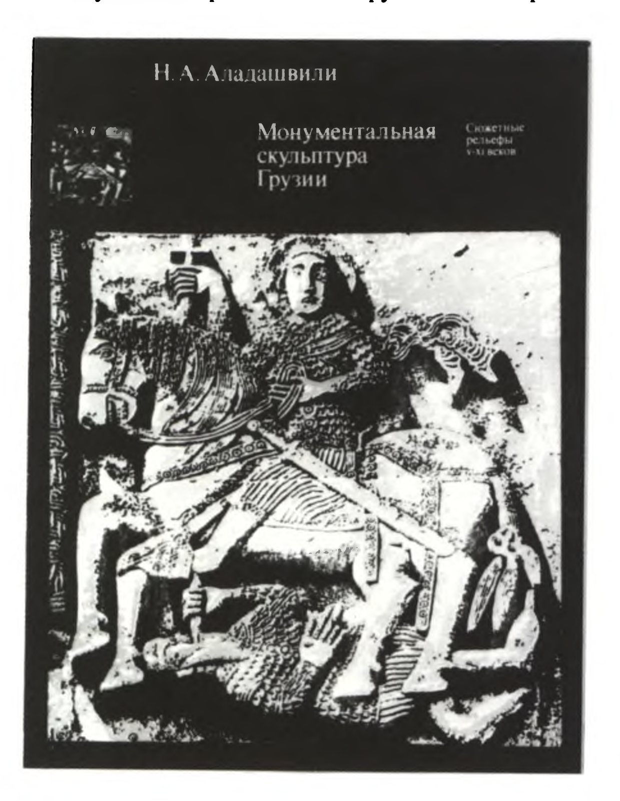
Наконец, к остраняющим средствам относится и нарушение геометрии поверхности материала, осуществляемое разными путями: репродуцируемый объект может быть изогнут по криволинейной поверхности (цилиндра, конуса) как с прямой, так и с обратной кривизной; он может быть согнут под углом (и не раз) или измят; он может быть воспроизведен с проекции на поверхность самой произвольной и сложной формы — скажем, на статую, чем неоднократно пользовались в рекламных целях; его можно сфотографировать под определенным углом, создавая перспективный эффект; при его съемке может быть использована специальная фотографическая оптика, изменяющая его пропорции тем или иным способом. Во всех случаях фактическое (и довольно резкое) искажение исходного оригинала будет в той или иной степени компенсироваться константностью зрительного восприятия, и оригинал будет «узнаваться», но в узнавании будет присутствовать оттенок остраненности.

Фактурные средства

Известное изменение фактуры материала — неизбежный спутник всякого репродуцирования [1], но возникающее при этом остранение нами практически почти не ощущается: остраняющий эффект уже «стерт» привычностью. Поэтому здесь речь должна идти исключительно об осознанном и целенаправленном изменении фактуры, имеющем своей целью остранение и достигающем этой цели.

Одно из наиболее распространенных средств изменения фактуры — перевод тонового изображения в штриховое и наоборот, в особенности первое. Действительно, воспроизведение тонового оригинала на штрих способно резко остранить даже самое известное и «затертое» восприятием изображение, тем более, что современный художник располагает фотографикой в широком диапазоне ее технических возможностей: от сильного взаимодействия силуэтных или полусилуэтных и белых пятен до доста-точно тонких колебаний поверхности, образуемой фотографическим «зерном» разной плотности. Своеобразный вариант перевода на штрих — это «градационная печать», репродуцирование монохромного оригинала с помощью нескольких печатных (штриховых) форм, каждая из которых воспроизводит одну из основных градаций тона.

Тоновое воспроизведение штрихового оригинала обладает значительно меньшими остраняющими возможностями, но оно может быть усилено применением крупного и сверх-



крупного растра, или растра необычного — корешкового, линейного. Любопытный фактурный (и остраняющий) эффект дает воспроизведение тонового оригинала сначала на штрих, а уже полученного штрихового оригинала — снова на тон.

Энергично преображает фактуру и перевод плоского изображения в рельефное. Разумеется, речь может идти только об иллюзорной ее рельефности, которая создается либо фотопутем, либо простейшим способом печати двумя красками с двух форм (прямой и выворотной) при легком их несовмещении. «Рельефизация» старой гравюры с успехом была применена

[1] Подробнее об этом см.: Кузнецов Э. Фактура как элемент книжного искусства. М., 1979.

Суперобложка. Н. А. Аладашвили. Монументальная скульптура Грузии. М., 1977.

в части шмуцтитулов книги В. Козлинского и Э. Фрезе «Художник и театр», оформленной М. Аникстом и А. Троянкером (М., 1975). Надо заметить, что в этом оформлении вообще широко использовано фактурное остранение одной и той же старой гравюры, фигурирующей многократно и всякий раз в преображенном виде.

Всевозможные способы обработки изображения с помощью фотохимических процессов (поляризация и другие) известны широко, они тоже пополняют арсенал оформителя.



Заметными остраняющими свойствами обладает также перерисовка, произведенная иными техническими средствами, чем те, с помощью которых был исполнен оригинал. Правда, здесь возникают сложности этико-эстетического характера, обойти которые очень трудно, во всяком случае это требует максимального такта. Свидетельство тому — суперобложка альбома «Нико Пиросманашвили» (М., 1967): здесь перерисовка фрагмента известнейшей картины неоднократно вызывала недоумение читателей. Не стремясь к парадоксальности суждений, хочется все же заметить, что неудача подобного рода вызвана не столько дерзостью перерисовщика, сколько его робостью, рабской покорностью оригиналу. «Реплика» по поводу известного произведения — смелая, решительно создающая фактически новое произведение по мотивам старого, и, очевидно, с радикальной переменой техники, или, по крайней мере, манеры — в состоянии обогатить оформление книги и подчеркнуть характер восприятия этого произведения глазами нашего современника. Однако подлинную смелость такого рода в силах проявить только исключительно крупная художественная индивидуальность (можно представить себе рисунок Матисса по мотивам Пуссена и т. п.). Правда, и Е. Лансере сумел в свое время достаточно скромно, но убедительно ввести в обложку книги «Рокотов» (М., 1941) перерисовку одного из портретов работы Рокотова, не давая повода к нареканиям любого рода.

На тех же основаниях остраняющим эффектом обладает и гравюра, прежде всего, сильно обобщающая и синтезирующая исходный изобразительный мотив. Впрочем, и традиционная репродукционная гравюра (главным образом ксилография прошлого века) способна служить этой цели (особенно — обостренная сильным репродукционным увеличением).

Определенные психологические препятствия встречает перерисовка фотографии — скорее всего потому, что она полностью разрушает фотографическую природу оригинала и предстает перед зрителем как заурядная ремесленная «перерисовка на штрих» или фальшивая имитация натурного рисунка. Но известное применение может найти и находит свободная перерисовка чертежей и схем.

Наконец, с изменением фактуры оригинала связано применение «сбитого фокуса» при репродуцировании, но здесь остраняющий эффект возможен только в том случае, если прочие элементы оформления будут подчеркивать преднамеренность и сознательность возникновения плывущего изображения.

Цветовые средства

Средства, с помощью которых изменяется цветовая характеристика оригинала, легко делятся на две группы: изменение при печати самих красок и изменение их числа. Кроме того, здесь оказывается существенным, идет ли речь о материале одноцветном или многоцветном.

Печать черно-белого изображения какой-либо иной (не черной) краской — наиболее элементарный и общедоступный прием остранения; правда, и сила его остраняющего воздействия не очень велика. Зато другой не менее

Переплет. В. Котельникова. Панорама Невского проспекта В. Садовникова. Л., 1974.

распространенный прием — использование негативного воспроизведения — неизменно производит необходимое воздействие, и тому тьма примеров, освобождающих от необходимости распространяться по его поводу (сто́ит лишь заметить, что здесь происходит, собственно, перемена не цвета, но цветовой предметной характеристики).

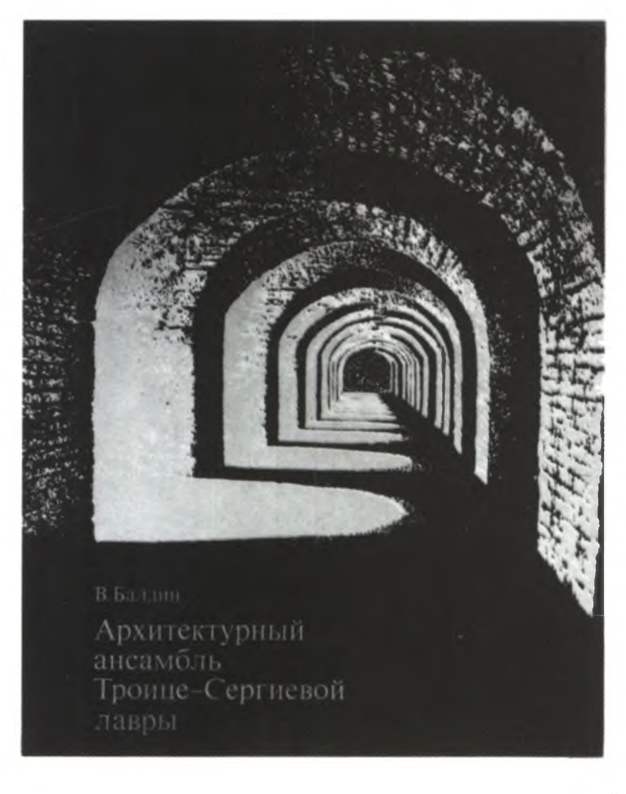
По отношению к многоцветному материалу сходные результаты может дать перестройка шкалы в четырехцветной репродукции, скажем, некоторое изменение каждой печатающей краски (охра вместо желтой, синяя вместо голубой и кирпичная вместо красной и т. п.), или даже «сдвиг» красок в шкале (красная вместо желтой, желтая вместо синей, синяя вместо красной и т. п.).

Негативное («выворотное») воспроизведение может быть употреблено и по отношению к многоцветному оригиналу, в результате чего его тона переменятся на дополнительные к ним.

Изменение числа печатающих красок по-своему способствует остранению материала. Воспроизведение черно-белого оригинала при помощи четырехцветной печати — акция как будто абсурдная, с точки зрения прямых репродукционных целей может найти место в оформительском комплексе. Но цветовая характеристика монохромного материала может быть изменена и более энергично. Так, при исполнении «градационной печати» (уже упомянутой среди фактурных средств) вместо отличающихся тональностью оттенков одного цвета могут быть употреблены и разные цвета — как сближенные, так и контрастные.

В заключение следует оговорить два обстоятельства.

Форма содержательна, и всякое остранение содержит в себе потенции самопроизвольного порождения элементов того или иного ассоциативно-эмоционального содержания, далеко не всегда входившего в замысел художника. Кому не известны простые воздействия большого количества черного цвета или негативного изображения — эти элементарные, но действенные средства создать мрачную атмосферу? Кто не задумывался, прежде чем вирировать фотографию в холодные тона, способные порой придать изображению человека «трупный» отте-



Переплет. В. Балдин. Архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры. М., 1976.



Переплет. В. Я. Бродский. Искусство почтовой марки. Л., 1968.

нок? И т. д. и т. п. Избегая банальности, художник, стремящийся выразить свою мысль оригинально и утонченно, может незаметно для самого себя оказаться в ловушке самых пошлых ассоциаций, самозародившихся в чуть-чуть неточно использованном техническом приеме.

Говорить об этом подробнее — значило бы невольно превращать настоящие краткие заметки в некий противоестественный каталог априорных «приемов выразительности». Поэтому о новой содержательности, рождающейся при использовании каждого остраняющего приема, речь, как правило, не шла. Но само такое необычайно существенное обстоятельство должно быть оговорено.

Не была здесь затронута и технологическая сторона дела: это тема специального рассмотрения. Каждому мало-мальски знакомому с книжным делом нетрудно заметить, что некоторые из названных приемов принадлежат исключительно сфере полиграфии, они не могут быть исполнены иначе, чем с помощью полиграфической технологии, и даже сам их замысел по большей части не поддается никакому эскизному, проектному выражению. Некоторые относятся к дополиграфической стадии подготовки книги и осуществляются художником, художественным редактором или фотографом. Наконец, значительная часть этих приемов может быть реализована разными способами, в зависимости от конкретных условий. Поэтому и систематизация их всех по технологическому признаку вряд ли может быть успешной.

Предложенный читателю перечень некоторых приемов остранения не претендует на всеобъемлемость, очевидно, в нем есть упущения. В него вошли не только результаты наблюдений над книгооформительской практикой, но и собственные представления автора о возможных путях остранения цитируемого материала.

МАСТЕР
МАСТЕРА
МАСТЕРА
МАСТЕРА К
МАСТЕРА КН
МАСТЕРА КНИ
МАСТЕРА КНИЖ
МАСТЕРА КНИЖН
МАСТЕРА КНИЖНО
МАСТЕРА КНИЖНОЙ
МАСТЕРА КНИЖНОЙ
МАСТЕРА КНИЖНОЙ Г
МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГР
МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРА
МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФ
МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИ
МАСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИК
АСТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
СТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
ТЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
ЕРА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
РА КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
А КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
КНИЖНОЙ ГРАФИКИ
НИЖНОЙ ГРАФИКИ
ИЖНОЙ ГРАФИКИ
ЖНОЙ ГРАФИКИ

За иллюстрирование и оформление книг: А. С. Пушкина «Капитанская дочка», «Повести Белкина», «Дубровский», «Пиковая дама» («Детская литература», 1976—1978), Л. Н. Толстого «Война и мир» («Художественная литература», 1978) художник Д. А. Шмаринов удостоен Ленинской премии СССР 1980 года.

М. Чегодаева

Дементий Алексеевич Шмаринов

Читатель берет в руки «Войну и мир» Л. Толстого или «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, и много дней — все то время, пока длится чтение,— его сознание чудесным образом двоится, он живет словно бы в двух измерениях: сквозь действительную жизнь проступает жизнь книги, порой почти заслоняя действительность.

Читатель знает, что эта жизнь создана воображением писателя, и все-таки ощущает ее, как реальность, воспринимает литературных героев, как живых людей. Он входит в уютный дом Ростовых, в жестокий, злой мир Раскольникова и Сони Мармеладовой, как входят в давно знакомую квартиру, где сам запах — особый, неповторимый запах старых вещей, старых книг — вызывает множество воспоминаний и образов, острую тоску о прошлом, жалость к тому, что ушло.

У одних читателей это чувство реальности литературной жизни возникает сильнее, у других слабее. Дементию Алексеевичу Шмаринову оно присуще в самой сильной степени. Оно пронизывает все его иллюстрации, им определяется его путь художника, творческий метод его искусства.

Странное дело! Трудно найти человека и художника с более точным, трезвым и четким умом, нежели Шмаринов. Ясная логика, обдуманность, доскональное знание материала сопутствуют каждой его работе. За его трактовкой литературного произведения чувствуется литературовед и историк, не случайно о многих созданных им образах — Печорина или старухи-процентщицы, Петра I или некрасовской девушки у плетня — говорят, как о характерном для своего времени объективном истолковании литературы, словно о научном исследовании.

Но все это происходит позже. Первым же основным зерном шмариновского творчества всегда остается эмоциональное, чуть ли не до галлюцинации доходящее ощущение реальности мира, созданного писателем,— то собственной кожей осязаемое прикосновение промозглого, сырого петербургского холода, которое помимо размышлений и знаний, помимо воли испытывает читатель, раскрывший «Преступление и наказание»; дыхание резкого вольного морского ветра, что бьет в лицо каждому, кто обратится к Петровской эпохе или ее преломлению в романе А. Толстого «Петр I»...

Читая и перечитывая Достоевского, Шмаринов — не сомневаюсь в этом — сам словно бы прошел весь путь тяжких скитаний Раскольникова по грязным лестницам, вонючим дворам, душным, темным распивочным, вместе с ним содрогаясь от ежеминутного соприкосновения с жестокостью и нищетой жизни, вместе с ним сгибаясь от сознания тоскливой безысходности человеческого существования. Он не придумал, а физически ощутил состояние человека, мечущегося в беспросветном одиночестве среди глухих стен, взбирающегося по склизким ступеням, прижатого к земле нависающими сводами каменных подворотен. Из этого острого «сопереживания» родились, возникли перед внутренним взором художника образы людей, их живые лица; возник образ Петербурга — не гармонически прекрасного города дворцов и набережных, но Петербурга доходных домов, узких, как щели, дворов, подворотен, похожих на черные норы,— того города, который мы до сих пор называем «Петербургом Достоевского».

Образы требуют зрительного воплощения: перед иллюстратором встает задача найти изобразительные средства, способные передать, донести до зрителя его ви́дение. Вот здесь-то, в процессе воплощения, и включаются в работу свойственные Шмаринову точность знания, логичность мышления.«Воплощение» начинается для него с внимательного изучения и самого романа, и всего, что стоит за ним,— эпохи и среды, стиля и духа времени.

Приметы времени в передаче Шмаринова безукоризненно верны исторической и жизненной правде. Все «правильно» в его иллюстрациях к «Преступлению и наказанию», все найдено в натуре: поленницы дров под окнами во дворах, обитые рваной клеенкой двери, длинные водосточные трубы, как будто прилипшие к стенам. Сама атмосфера Петербурга живет в рисунках: размытая черная акварель в сочетании с углем — излюбленная техника Шмаринова — передает ощущение туманной сырости, словно бы навсегда, насквозь пропитавшей стены города. Стены становятся лейтмотивом иллюстраций. Они замыкают композиции, глаз упирается в них, и живописность шмариновской техники доносит до нас «живописное» безобразие облезлой штукатурки, грязного кирпича, ржавого железа. Никакой четкости, конструктивности, прямых линий нет в передаче архитектуры. Все чуть-чуть смазано, смягчено фактурой угля. Ступени, железные навесы над подъездами, длинные, типично петербургские бранд-мауеры сбились, покривились, приткнулись друг к другу кое-как, и кажется, что возникли они не разумной волей архитектора, но выросли сами, словно уродливые наросты. Градации серых и черных оттенков, на которых строится тональная гамма иллюстраций, представляются естественным, натуральным цветом, присущим и самому городу, и жизни, протекающей в его стенах. Настроение беспросветной тусклости, грязи, убожества, заданное в первом же шмуцтитуле — «Двор старухи-процентщицы», пронизывает и объединяет все

Шмуцтитул. Двор старухи. Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М.: Гослитиздат, 1935. Бумага, черная акварель, уголь.





Рисунок в тексте. Раскольников входит на лестницу дома старухи. Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М.: Гослитиздат, 1935. Бумага, черная акварель, уголь.

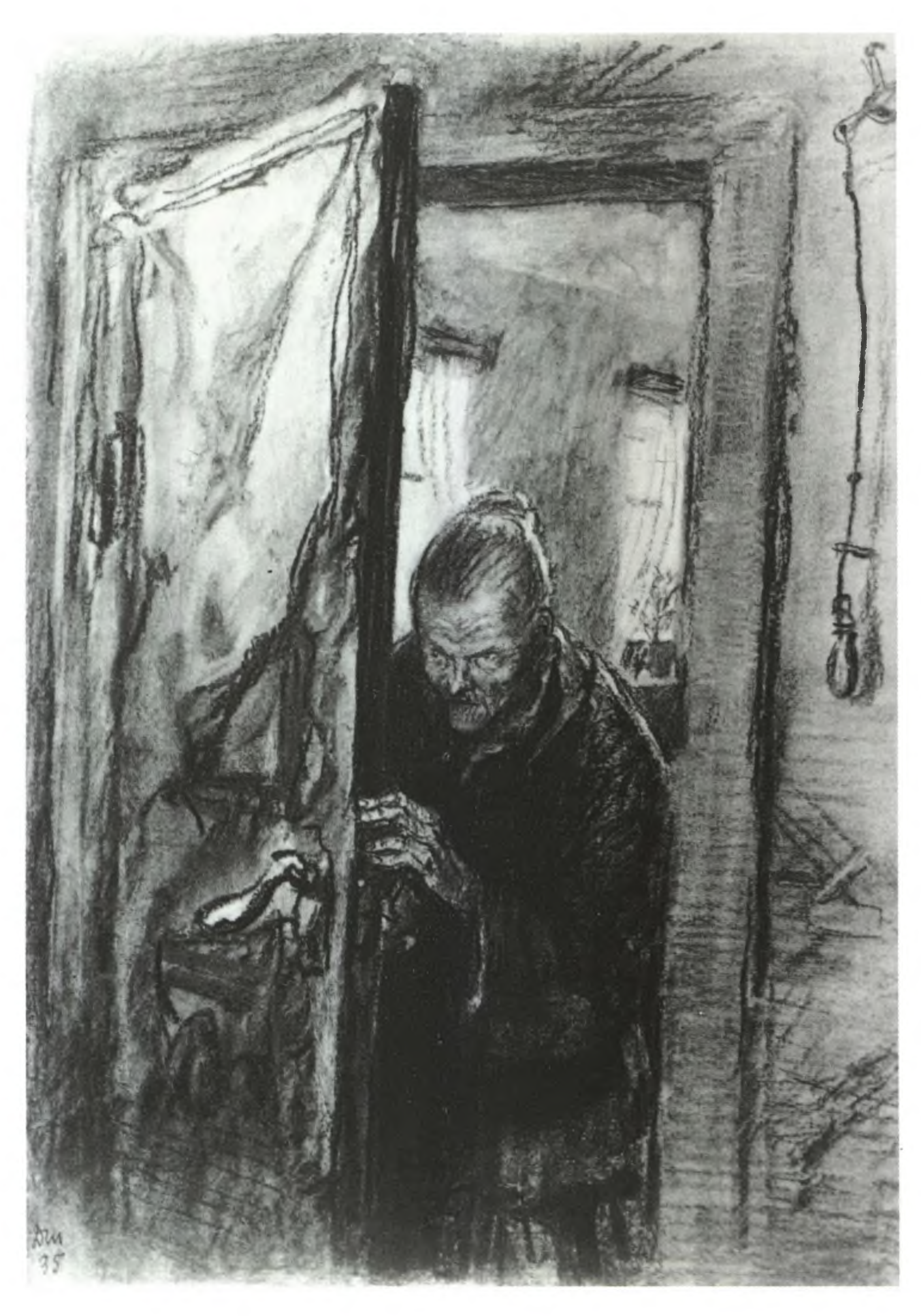
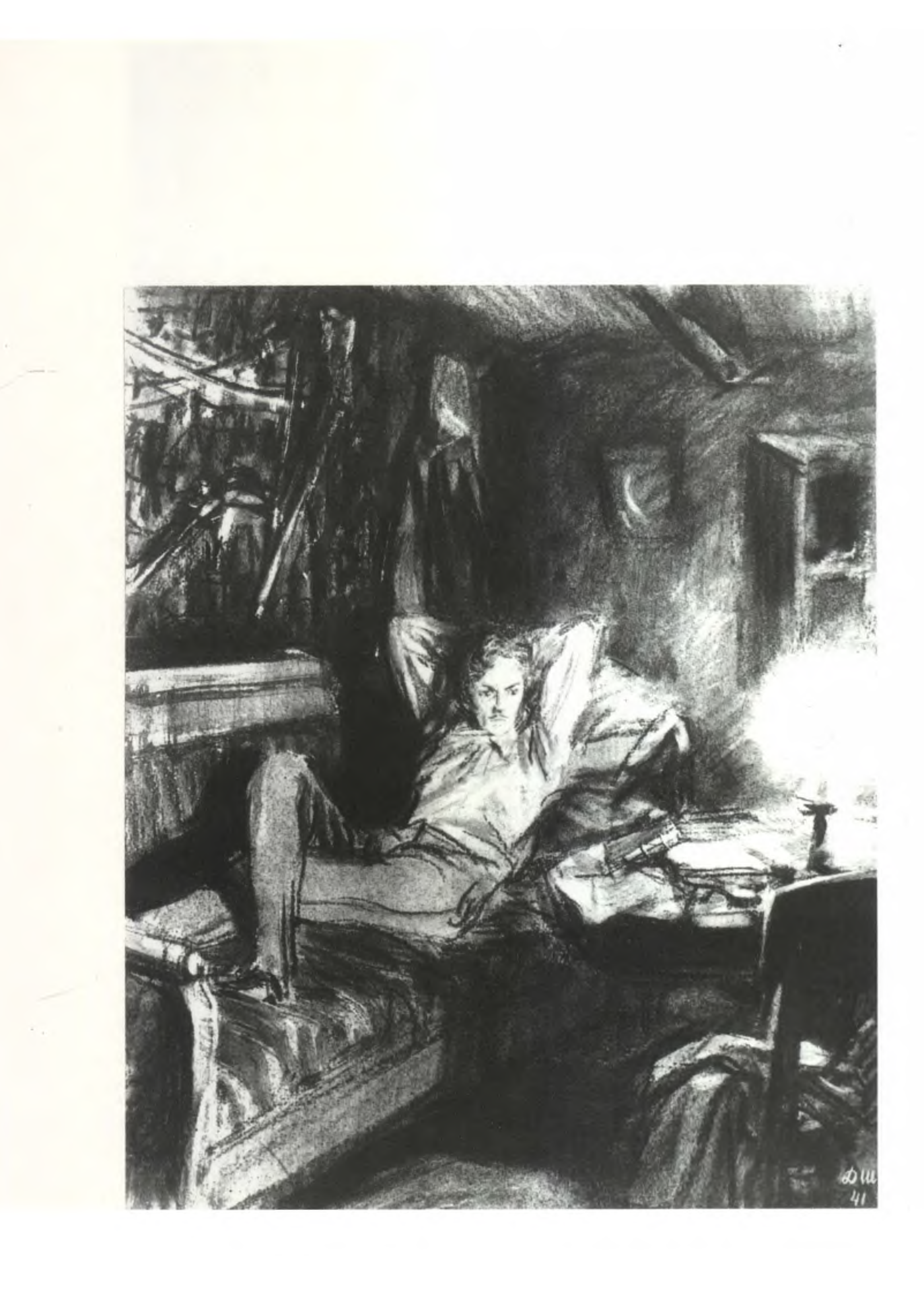


Иллюстрация. Старуха-процентщица. Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. М.: Гослитиздат, 1935. Бумага, черная акварель, уголь.


ДШ
41

листы серии — и пейзажные, и портретные, создавая мир книги без простора, без неба, без прорыва в даль.

А в иллюстрациях к «Петру I» А. Толстого та же техника, те же уголь и черная акварель несут в себе прежде всего именно чувство простора, широты, воли. Живописная свобода рисунка здесь пронизана движением, отблесками пламени свеч на ассамблее, свежестью взрытой земли и только что обструганных досок на верфи, напряжением снастей и парусов. Снова сквозь всю книгу проходит единое настроение, единое ощущение жизни — бурной и стремительной. Снова чувство реальности этой жизни, ее неповторимого аромата преобладает надо всем, и исторические подробности, детали быта, костюмы, найденные и воспроизведенные художником с истинно научной точностью, смотрятся не стилизацией под старину, не этнографией, но подлинной действительностью.

Мир, казалось бы, давно застывший в музеях, ушедший в книги и картины, ставший предметом исторических классификаций, вдруг оказывается наполненным светом и воздухом, дождем и ветром. Не декорации, воспроизводящие стиль Петровской эпохи, составляют его, а размытые дороги, разлившиеся реки, почерневшие избы темной и буйной России. Расшитые позументами кафтаны XVIII века, треугольные шляпы с плюмажами, ботфорты и шпаги пахнут не музейным нафталином и не бутафорским театральным клеем, а дегтем и порохом, вином и морем. А главное, в этом мире существуют не марионетки, наряженные в исторические костюмы, покорно исполняющие роли, предписанные им художником, но живые люди, такие же живые, как те, что окружают нас в нашей реальной жизни, с такой же горячей кровью, с такой же неповторимой индивидуальностью.

Для Шмаринова это действительно так. Не только герои «Петра I» — исторические лица, но и созданные воображением писателей Печорин, Пьер Безухов, Раскольников, Гринев — для него подлинные, реальные люди, вызванные к жизни творческим гением Толстого и Пушкина, Лермонтова и Достоевского — животворящей силой искусства, подобной той, с которой бог «Сикстинской капеллы» Микеланджело пробуждает к жизни Адама. Шмаринов не может, не умеет воспринимать иначе — реализм для него не манера, не стилистическое направление, одно из многих возможных, но единственный способ думать, чувствовать, видеть в искусстве.

Да, именно так должна была бы в жизни выглядывать из полупритворенной двери старуха-процентщица, привыкшая никому не доверять и всех опасаться. Именно так должны были буравить пришедшего острые глазки, доискиваясь, с чем он пришел и какой от него прок. Точно так придерживали бы дверь крючковатые хищные пальцы, готовые торопливо за-

Фронтиспис. Печорин перед дуэлью. М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени. 1941. Бумага, черная акварель, уголь.

хлопнуть ее, если понадобится, и словно бы уже тянущиеся исподтишка за добычей. Старуха предельно достоверна, и эта-то достоверность наполняет образ почти символической силой. Процентщица словно выползает из петербургских стен, составляющих с ней одно целое. Сама фактура ее морщинистого лица неотличима от фактуры облезлой штукатурки, булыжника мостовой, рваной клеенки двери. Она плоть от плоти своего черного «колодезного» двора, соткана из той же сырости, грязи, тусклого мрака, что и дома, и бесконечные лестницы. Как они — она безлика, как они — до ужаса индивидуальна. Черты лица ее стерты, как ступени, по которым влечет себя к ее дверям — как на эшафот — Раскольников; и подобно тому, как каждая из этих ступеней сбита по-своему, иначе, чем предыдущая, так по-своему неповторимы ее морщины, острый носик, большие уши, тощий узелок волос на макушке. И, быть может, самое страшное и заключается в том, что это олицетворение убожества, грязи, духовной нищеты — все-таки живой человек...

Реалистическую иллюстрацию не раз упрекали в том, что она будто бы неспособна выразить личность художника, сложный ход ассоциаций, метафор, подтекстов, рождающихся в соприкосновении с литературным произведением; что она ограничивается внешним «пересказом».

В самом деле, глядя на «Печорина перед дуэлью», мы видим очень точную иллюстрацию к конкретному эпизоду «Княжны Мери», видим изображение героя, строго следующее лермонтовской характеристике: «...на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудри вьются, глаза горят». Мы находим обдуманно и тщательно отобранные детали, воспроизводящие обстановку жизни героя: офицерскую шинель и фуражку в углу, ружье и пистолет на стене, разбросанные бумаги, походный беспорядок чужой, случайной комнаты — невзрачной хаты, так не соответствующей аристократическому изяществу Печорина. В его облике мы можем угадать черты, типичные для людей лермонтовского времени, тактичный и ненавязчивый намек на близость самому Лермонтову.

Но стоит чуть пристальнее вглядеться, и станет ясно: литературная и историческая «правильность» составляет лишь внешний слой рисунка: не она определяет его силу, не в ней заключено сходство шмариновского образа с Печориным «Героя нашего времени». И сила, и сходство — в эмоциональном и очень личном чувстве, пронизывающем всю композицию.

Рука художника взволнованно, темпераментно и, как кажется, очень быстро набросала углем резкие живые штрихи, словно торопясь запечатлеть картину, ярко вспыхнувшую в душе: черные тени и светлые блики, и озаренную этими бликами фигуру человека с нервно стиснутыми под головой руками и таким пристальным взглядом широко открытых блестящих глаз, каким смотрят только в глубину своей души, ничего не видя перед со-



Фронтиспис к 1-й книге романа.
Юный Петр. А. Н. Толстой.
Петр I. М.: Гослитиздат, 1947.
Бумага, черная акварель, уголь.



бой. Фигура пассивна, бездейственна, но в ней нет и тени покоя: она изломана, перекручена, похожа на пружину, готовую каждую минуту сорваться с сокрушительной силой,— и в то же время чувствуется в ней бессилие разбившегося врубелевского «Демона». Вся сцена воспринята изнутри, глазами Печорина, окрашена его душевным состоянием, ставшим одновременно и состоянием художника.

Расплывается лучами пламя свечи, как расплывается оно, когда долго, не отрываясь, смотришь на огонь; вещи едва обозначаются и скорее угадываются, чем видятся на своих привычных местах, а темнота точно шевелится, движется вокруг, замыкая весь мир, отрешая от всего, что лежит за пределами светового круга.

Эти отрешенность и одиночество человека, ушедшего в себя, и затаившиеся в нем сила и бессилие, этот случайный мир вещей — внешняя

Иллюстрация. Приезд Петра в Петербург. А. Н. Толстой. Петр I. М.: Гослитиздат, 1947. Бумага, черная акварель, уголь.



оболочка жизни «странствующего офицера», что кружится в темноте и сжимает его в своем кружении, этот вихрь пятен и бликов — все это составляет психологический строй иллюстрации, ее внутреннюю жизнь, она-то и оказывается верной — более верной, чем может быть самое скрупулезное следование тексту, самое тщательное воспроизведение натуры.

Да, в полной мере иллюстративен лист «Наташа после смерти князя Андрея», как и «Печорин перед дуэлью», привязанный к конкретному тексту литературного произведения и даже к определенным строкам: «Наташа большую часть времени, одна в своей комнате, сидела с ногами в углу дивана и, что-нибудь разрывая или переминая своими тонкими, напряженными пальцами, упорным неподвижным взглядом смотрела на то, на чем останавливались глаза». Эти строки «Войны и мира» можно было бы подписать под рисунком, настолько точно следует им художник, и снова, как и

Иллюстрация. Купанье царевны Натальи в Измайлове. А. Н. Толстой. Петр I. М.: Гослитиздат, 1947. Бумага, черная акварель, уголь.



в «Печорине», и в «Старухе-процентщице», верность гениальному созданию писателя меньше всего определяется этой буквенной точностью.

Только глубокое личное «сопереживание», не боящееся разбередить в душе воспоминания о собственных утратах, острая память художника, сохранившая зрительное представление о близком, горячо любимом человеке в минуты его отчаяния, могли подсказать Шмаринову и эту абсолютную застылость всей фигуры, и бессмысленный механический жест рук, и отсутствие всякого выражения на лице, более страшное, чем слезы, чем гримаса горя.

Только ход внутренних ассоциаций мог привести к этому сходству Наташи с умирающей птицей, у которой изломанное тело уже неподвижно и жизнь трепещет только в вытянутой шее и невидящих глазах. Только интуиция способна была создать этот контраст между тяжеловесным, равно-

Иллюстрация. Партизаны ведут пленных французов. 1953.
Л. Н. Толстой. Война и мир. М.: Детгиз, 1956. Бумага, черная акварель, уголь.



Иллюстрация. Наташа после смерти Андрея Болконского. 1953. Л. Н. Толстой. Война и мир. М.: Детгиз, 1956. Бумага, черная акварель, уголь.



душным спокойствием старинной дедовской мебели, фамильного портрета XVIII века, переживших поколения людей, и напряжением живого человеческого горя, неподвластного никакому времени. Ближе всего к Толстому в рисунке Шмаринова все то, что идет от самого художника, от его чувств, ассоциаций, внутреннего хода мыслей.

Но вот что характерно: между интуитивным чувством, эмоцией и рационалистически точной «верностью» у Шмаринова нет никакого противоречия. Они тесно связаны между собой, питают друг друга, не существуют в отрыве одно от другого. По крупинкам собирая малейшие авторские указания, относящиеся к герою, его внешности, манере поведения, разыскивая портреты исторических лиц, возможных прототипов литературных персонажей, проверяя по натуре каждый жест, изучая все, что только можно изучить, Шмаринов не просто собирает материал, он подобно талантливому актеру вживается в образ героя, переживает в своей душе движения его души, «влезает в его кожу» и начинает воспринимать мир его глазами, чувствовать его чувствами. Образ материализуется, обрастает плотью, приобретает конкретность. И в какой-то счастливый миг все, что было накоплено кропотливым долгим трудом, дарует полную свободу, когда сама душа художника творит легко и раскрепощенно, воплощая на листе бумаги то, что виделось внутренним взором. И не будь «накопления», не возник бы перед нашими глазами зловещий серый призрак старухи-процентщицы, не вспыхнул бы,

Заставка. Джульетта несет яд. 1959. У. Шекспир. Ромео и Джульетта. М.: Детская литература, 1963. Бумага, акварель, уголь.



Иллюстрация. Джульетта на коленях перед родителями. 1959. У. Шекспир. Ромео и Джульетта. М.: Детская литература, 1963. Бумага, акварель, уголь.







словно молнией озаренный, трагический и страстный образ «Героя нашего времени».

На протяжении долгой художественной жизни Шмаринов сохранил удивительное постоянство и верность своим принципам. От работ тридцатых годов — «Жизни Матвея Кожемякина» Максима Горького и «Преступления и наказания» Ф. Достоевского к «Петру I» А. Толстого, к «Герою нашего времени» М. Лермонтова, к стихотворениям и поэмам Н. Некрасова и дальше через «Дело Артамоновых» Максима Горького к «Войне и миру» Л. Толстого, к «Ромео и Джульетте» и «Двенадцатой ночи» У. Шекспира, к «Тарасу Бульбе» Н. Гоголя, к работам семидесятых годов — иллюстрациям к прозе А. Пушкина, к роману Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» — пронес художник свое понимание искусства, свои взгляды на жизнь, никогда и ни в чем не поступаясь своими убеждениями.

Расширился диапазон художественных средств. В иллюстрации к Шекспиру и к «Тарасу Бульбе» вошел цвет — сдержанный, почти монохромный, придавший рисункам эпически монументальный характер, несколько более обобщенный и романтический, нежели тот, что несет в себе

Заставка. 1969. Н. В. Гоголь. Тарас Бульба. М.: Художественная литература, 1973. Бумага, акварель, уголь.

Иллюстрационный разворот. Казнь Остапа. 1969. Н. В. Гоголь. Тарас Бульба. М.: Художественная литература, 1973. Бумага, акварель, уголь.



угольный рисунок. Бо́льшее значение, чем раньше, приобрели специально книжные элементы. В таких вещах, как суперобложка и переплет к «Двенадцатой ночи», пришли к Шмаринову условная декоративность, веселая театральность, пронизывающие всю книгу и придающие ей цельность и единство. Наивысшей силы «книжность» достигла в пушкинской серии — четырех книгах прозы Пушкина: «Повести Белкина», «Дубровский», «Капитанская дочка» и «Пиковая дама», объединенных в одном футляре и составляющих по замыслу художника единый книжный блок. Сам формат каждой из этих книг — небольших, изящных, продуманно-пропорциональных, характер переплетов, обтянутых материалом, напоминающим по фактуре кожу белого, черного, малахитово-зеленого и глухо-красного цветов, своего для каждой книги, с одним только автографом Пушкина на гладком фоне; тон «подкладки» под рисунок, близкий к слоновой кости,— все это придает изданию черты тонкой «старомодности», ассоциируясь с культурой пушкинской поры, с ее художественно-декоративным стилем.

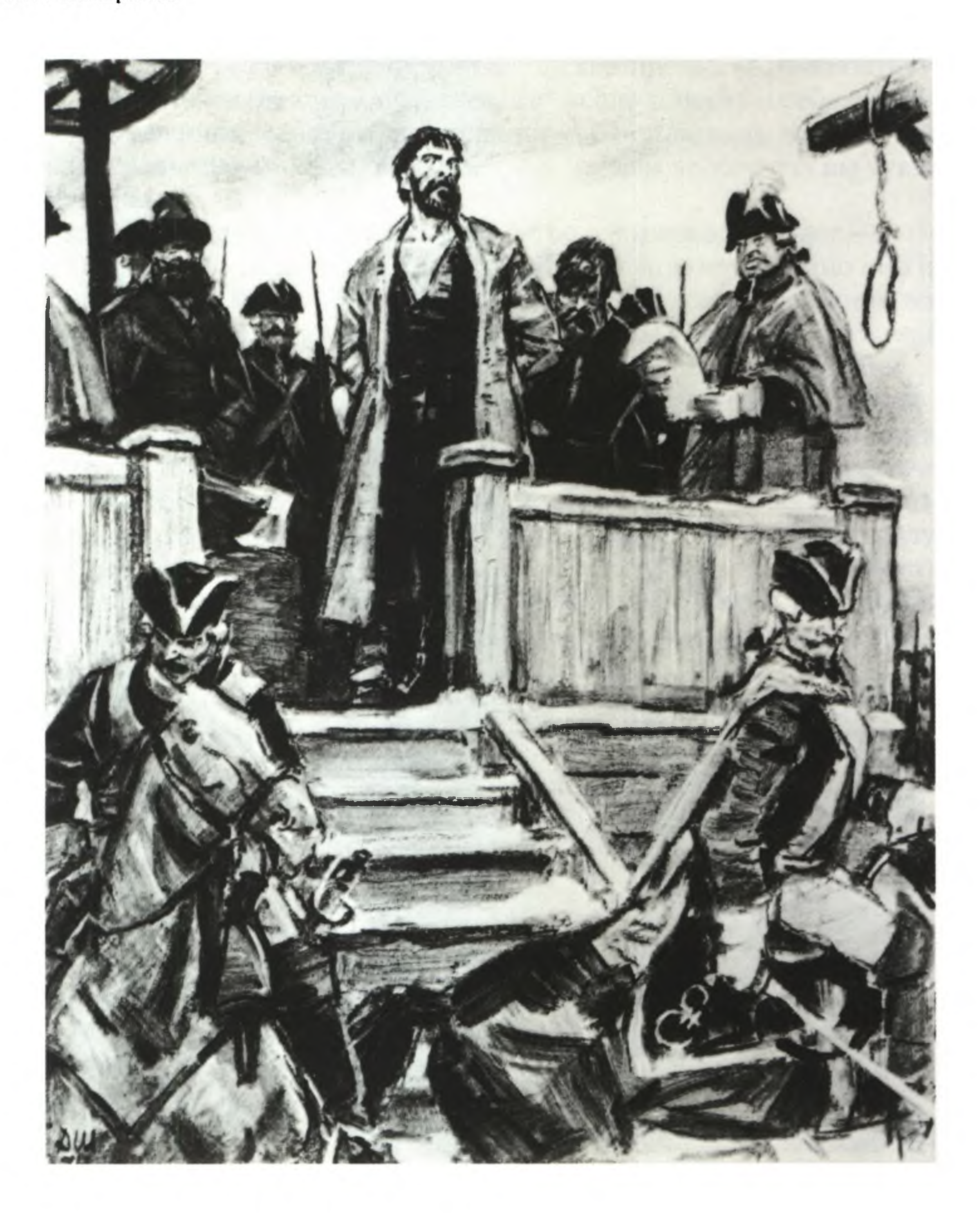
Но эта едва уловимая перекличка с книгами XIX века, с аристократическим изяществом эпохи русского ампира сочетается в иллюстрациях

Заставка. 1969. Н. В. Гоголь. Тарас Бульба. М.: Художественная литература, 1973. Бумага, акварель, уголь.

Иллюстрация. Маша у постели Гринева. А. С. Пушкин. Капитанская дочка. М.: Детская литература, 1974. Бумага, черная акварель, уголь.

Иллюстрация. Казнь Пугачева. 1974. А. С. Пушкин. Капитанская дочка. М.: Детская литература, 1976. Бумага, черная акварель, уголь.







с живым ощущением реальности мира пушкинской прозы. «Книжность» не вступает в противоречие с тем главным, что несло и несет в себе «шмариновское направление» нашей иллюстрации,— с подлинной, жизненной правдой, с пристальным вниманием к людям, к живым человеческим чувствам и характерам.

Не только на протяжении времени — более пятидесяти лет — творчество Шмаринова оставалось единым в своей сущности. Едино оно и в том, что, работая в станковой графике, живописи, плакате, художник всегда остается самим собой, тем же Шмариновым, каким видим мы его в главном деле его жизни — книжной иллюстрации. Между иллюстрацией и станковой графикой и даже плакатом у Шмаринова нет принципиального расхождения. Напротив, можно сказать, что именно долголетняя работа над образами художественной литературы помогла ему в годы Великой Отечественной войны, когда уже не книги, а сама жизнь, острая злободневность потребовали всего внимания, всех творческих сил художника, чтобы сразу же найти на редкость точный образный язык, ту меру непосредственности и обобщения, которые были необходимы и плакатам — «Отомсти!», «Красная армия несет освобождение от фашистского ига!» — и особенно станковой серии «Не забудем, не простим!».

Реминисценции серии «Не забудем, не простим!» зазвучали вновь в работе Шмаринова 1980 года — иллюстрациях к роману Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». В этой работе он принципиально подчеркнуто вернулся к истокам своего творчества — к свободной, сильной, смелой живописности графического языка, которая всегда придавала лучшим шмариновским вещам непосредственность и достоверность, заставляя зрителя вместе с художником как бы присутствовать при реально совершающемся событии. Этот характер «реального присутствия» пронизывает рисунки к Хемингуэю, возвращая нас в суровое, трагическое время испанской войны, интербригад, напряженного противоборства всех людей мира нависшему над землей фашизму. В живой вольности рисунка мы увидели «русского Хемингуэя», и в этом восприятии воскресли ощущения тех далеких лет, когда война в Испании ворвалась в нашу жизнь как нечто очень личное, свое «русское»: эшелонами детей-сирот, испанскими шапочками — «испанками», ставшими вдруг непременной деталью одежды наших ребят, гордым жестом сжатой в кулак руки, стихами А. Барто «Я с тобой». Художественная близость рисунков Шмаринова тонким, нежным литографиям М. Родионова к этой книжке А. Барто кажется вполне закономерной. Перед нами вновь встала «наша» Испания, куда рвались все мальчишки, о которой с такой силой вдруг зазвучала песня М. Светлова «Гренада, Гренада, Гренада моя...». Художник всегда и во всем глубоко личный, Шмаринов прочел роман Хемингуэя глазами своей молодости.

Фронтиспис. Московская Венера. 1976. А. С. Пушкин. Пиковая дама. М.: Детская литература, 1978. Бумага, черная акварель, уголь, итальянский карандаш.



Фронтиспис. Джордан и Мария.
Э. Хемингуэй. По ком звонит
колокол. М.: Художественная литература, 1984. Бумага, уголь,
итальянский карандаш.

Если оглянуться на творчество Дементия Алексеевича Шмаринова и вспомнить, что же в конце концов более всего запечатлелось в памяти, то можно смело сказать: люди, живые человеческие характеры. Соня Мармеладова, Пьер Безухов, царевна Наталья, старая графиня в «Пиковой даме» — многие и многие шмариновские герои живут в нашей памяти и в нашем сознании, быть может, даже помимо воли, и уже нельзя представить их иными, и, кажется, что не художник — ты сам именно так всегда и представлял себе Печорина, Наташу Ростову...

Вправе ли иллюстратор «навязывать» свое ви́дение героев читателю? Это положение не раз бралось под сомнение, а порой и полностью отрицалось. Но для Шмаринова такой вопрос о «праве» просто не имеет смысла. Как всякий подлинный художник, он творит, не спрашивая на то разрешения, творит так, как велит ему художественная совесть, потому что не может не выразить всего того, что встает в душе, рождается в сердце, зажигается от соприкосновения с жизнью и литературой — такой же реальной и такой же мощной силой, как и сама жизнь.

За оформление книги Н. С. Лескова «Левша» и иллюстрации к ней («Детская литература», 1974) художники Кукрыниксы (М. В. Куприянов, П. Н. Крылов и Н. А. Соколов) удостоены Государственной премии СССР 1975 года.

А. Каменский

В традициях народного зрелища

У Кукрыниксов три излюбленные сферы работы — карикатура, иллюстрация, станковая картина. Но в залах их юбилейной выставки 1977—1978 годов становилось ясным, что особо родственной близостью они связаны с театром.

Говоря это, я имею в виду не только давние опыты художников в области театральной декорации. Эти их работы были хороши, а кукрыниксовское оформление постановки «Клопа» Маяковского в театре Мейерхольда принадлежит к общепризнанным шедеврам советской сценографии.

Но на выставке осознаешь, что у в с е г о искусства Кукрыниксов театральная природа, театральная кровь. Очевидно, это связано не только с личными вкусами и пристрастиями художников. Ведь когда Кукрыниксы только начинали работать, их старшими товарищами по искусству были Эйзенштейн, Маяковский, Мейерхольд; романтика народно-революционного зрелища оказалась для них не далеким преданием, а живой художественной атмосферой, взрастившей их талант.

Отсюда и пошла театральная сущность искусства Кукрыниксов, которые всегда ощущали свои работы как яростный «глагол улицы», как представление на площади, обращенное к взволнованной и островосприимчивой народной толпе.

Вот почему их юбилейную экспозицию воспринимаешь как своего рода сценические подмостки, которые становятся то эшафотом, где происходят публичные сатирические «казни», то ареной для постановок по Гоголю, Сервантесу, Чехову, Ильфу и Петрову, то ярко пародийным «кривым зеркалом», а то и разновидностью лихого, бурно красочного балагана в духе стародавних народных традиций.

Именно в таких традициях исполнена одна из последних крупных работ Кукрыниксов — цикл иллюстраций к «Левше» Н. С. Лескова.

У этого цикла несколько странная судьба: он получил высокую награду, критика встретила его весьма одобрительно, но это был какой-то невнятный восторг похвальных междометий и восклицаний на манер припева Левши: «Ай люли — се тре жули».

Между тем жанровые и образные особенности этой удивительной иллюстрационной сюиты достойны серьезных размышлений. Быть может, чтобы осознать ее острооригинальные черты и качества, нужно было увидеть листы иллюстраций в контексте персональной выставки мастеров.

Прежде всего необходимо понять те «правила игры», ту стихию зрелищности, представления, которая лежит в основе цикла и глубоко связана с жанровой сутью лесковского «сказа». Иллюстрации Кукрыниксов — это не просто картинки к такому-то и такому-то куску текста. Разумеется, сюжетные мотивы иллюстраций всякий раз черпаются в описаниях, ситуациях и диалогах «Левши». Но вместе с тем художники выстраивают как бы параллельный образный ряд. И очень тактично, ничуть не навязывая самобытнейшей лесковской прозе чего-то чуждого ее художественной природе, создают глубоко кукрыниксовский спектакль на темы сказа Лескова — спектакль острый и звучный, полный блистательной сатирической фантастики, которая сочетает громогласный, грохочущий смех с горьким сарказмом и даже с неожиданно-трагическими поворотами действия.

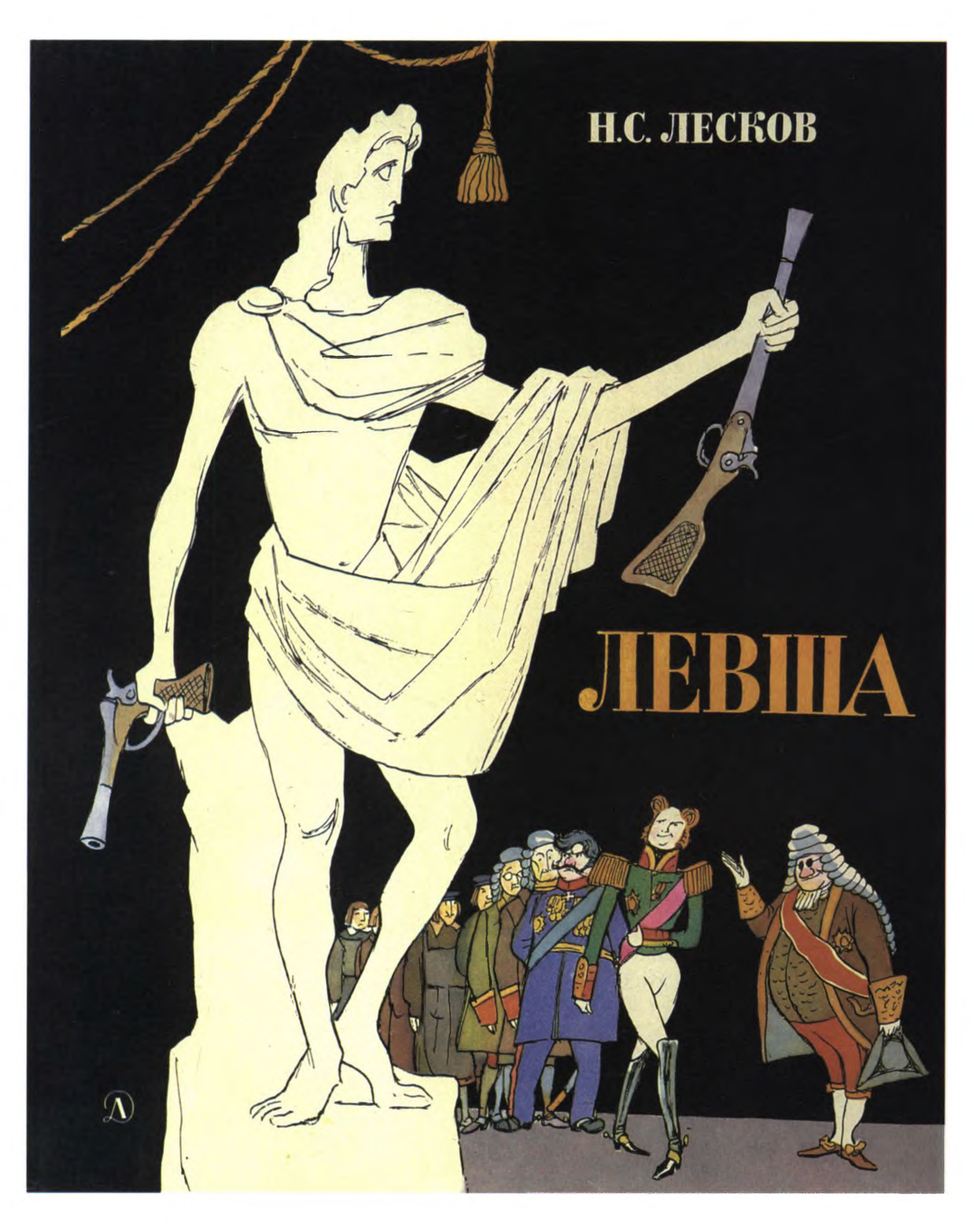
Иначе и быть не могло. Кукрыниксы — проницательные читатели и зоркие историки, которых их собственная жизнь и работа научили видеть и понимать такие истины, что скрыты от поверхностного взгляда. И «Левша» для них — не забавная байка анекдотического свойства (как часто трактуют лесковскую вещь неглубоко мыслящие режиссеры и иллюстраторы), а мудрая притча. Она повествует о дивной природной силе и победительном вдохновении русского таланта, которому нет настоящего хода, чья судьба и трудна, и горька, как у того же несравненного мастера Левши.

Следуя такому пониманию лесковского сказа, Кукрыниксы чередуют в своем цикле развеселые фарсовые сценки с резким гротеском.

Поскольку этот цикл — подобие спектакля, в нем есть и общие «декорационные установки» (своего рода исторические пейзажи), и отдельные мизансцены.

Эти самые декорации-пейзажи неподражаемы. Кстати, в них с особой очевидностью обнажается механика столь близкого стилю и художественному мышлению Кукрыниксов эксцентрического зрелища. Чего стоит, например, предваряющий четвертую главу символический вид николаевского Петербурга. Тут все навытяжку, все «без лести предано» плацпарадному, казенному ранжиру, предписанной и одобренной свыше благонамеренности. Дома — в струнку. Деревья рассчитались на первый—второй. Солдаты гарцуют согласно приказаниям. Солнце блистает, как жандармская каска. И даже облака предстают замордованному обывательскому взгляду как призрак отдельных частей самодержца: его благословенного лика, увесистого кулака и длани с перстом, указующим должный путь служения и верноподданности.

Суперобложка. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.


Н.С. ЛЕСКОВ
ЛЕВША


СКАЗ О ТУЛЬСКОМ КОСОМ ЛЕВШЕ
И О СТАЛЬНОЙ БЛОХЕ

И как бы оборотной стороной этой начищенной до парадного блеска столичной медали служат виды Тулы. Их, собственно, нет в строчках текста, у Лескова они служат лишь невидимым фоном повествования. И художники, не только знающие, но как бы и видящие отечественную историю, изображают облик и жизнь русской провинции второй трети XIX века с той высшей мерой свидетельской достоверности, которую способна достичь лишь свободная образная фантазия. А ее у Кукрыниксов не занимать. Ах, эти покосившиеся кремли и церкви, милая нелепица громоздящихся изб и смешно важничающих скособоченных фронтонов, зеленые посиделочные скамейки, устрашающие пистолеты, лихие гармоники и толстощекие самовары на зазывных вывесках, квасные бочки, разносчики, квартальные, бабы с коромыслами, скотина, пасущаяся на улицах... Россия без потемкинских фасадов, подлинная и живая, чей вид вызывает смешанное чувство любви и боли... Эти удивительные, не имеющие аналогий историко-сатирические виды конечно же служат не только декорационным фоном, нейтральным «задником» сюиты. Без них эта сюита утратила бы свой сокровенный смысл и духовную объемность. Ибо где же, как не в этом причудливейшем сочетании цивилизации и первобытности, обжитого уюта и немыслимого беспорядка, «механической науки» и весьма своеобычного понимания ее русским кустарем-мастеровым таятся истоки характера и судьбы таких людей, как легендарный Левша? И ведь эта непринужденность жизнеустройства, а также ничему не подчинившаяся вольница в проявлении природного чувства красоты и какой-то особенно милой сердцу житейской нестесненности и добросердечия — именно они взлелеяли ту свободу художественной фантазии и артистическую удаль, которые с такой щедростью и остроумием раскрываются в творении тульских оружейников и подобных им неведомых и бесчисленных русских талантов!

Все эти «пейзажи» до такой степени оживлены и одушевлены, что их скорее можно считать сценами из трагикомедии «Левша» в постановке Кукрыниксов. Эта постановка причудливо сочетает приемы современного театра и народного раешника. Тут все несколько понарошку, комически-условно, пронизано насмешливыми интонациями, которые вовсе не исчезают и тогда, когда повествование касается серьезнейших вещей. Ибо эти интонации не только к определенному сюжету относятся, но вообще свойственны этому сказу, составляют его речевую стихию и основу стиля. С первых иллюстраций зритель привыкает к тому, что так называемое «правдоподобие» действия нарушается самым непочтительным образом: статуи оживают, а форейторы на облучке или английский лакей за креслом застывают наподобие монументов; император, изогнувшись в три погибели над «мелкоскопом», выкатывает глаз из орбиты на целый аршин; колеса у царской каре-

Фронтиспис. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.



ты имеют несусветную конструкцию, а лошади похожи больше на ослов, причем матерчатых; «свистовые» летят по воздуху, словно у них крылья выросли, а колонны во дворце от сознания собственной важности надули животы и, кажется, переругиваются с двуглавым орлом, который, что-то перепутав, невесть зачем уцепился за низ пышной люстры. Вся эта эксцентрическая чертовщина, на изобретение которой Кукрыниксы поистине неистощимы, и веселит, и удивляет, и дышит сказкой. А вместе с тем она всякий раз кстати и по существу дела: то шутовским манером намекнет на черты характера, то покажет нелепость изображенной ситуации, то... да мало ли что еще? Какое «образное содержание» в отставленной на невозможное расстояние заднице казацкого вахмистра, которому грозят стопудовым кула-

Иллюстрация ко второй главе.
Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.

Иллюстрация к третьей главе.
Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.



ком? Или в церковном колоколе, который, изнемогая от любопытства, высунулся наружу и сейчас «пустит звон» на всю округу? Что обозначают клумба-эполет и иконостас позолоченных побрякушек на груди у орущего ублюдка — графа Чернышева, готового карьеры ради загубить всякое живое и нужное дело? Судите сами...

Также и персонажи-маски, участвующие в сатирическом действии цикла. Их облики, их поступки предстают в острогротескной нарочитости, причем художники не опасаются соединять изысканный рисунок и тонкие цветовые соотношения с грубоватым весельем в духе ярмарочного балагана. К примеру, Николай I в иллюстрациях таращит буркала-тарелки, его тараканьи усы закручиваются кренделями, а длиннейшее тело упирается в небосвод — прямо каланча для наблюдения за добронравием подданных. Но конечно же эта гротескная фигура не только смешна. От долговязого, словно на шарнирах движущегося, самодержца веет нерассуждающей солдафонской тупостью, жестокой и унылой казармой.

Напротив, атаман Платов тут вроде бы и простодушен, и способен привлечь симпатии своей открытой, лихой натурой. А приглядишься — ведь порядочный он держиморда, предпочитающий все дела решать кулачищем да медвежьим рыком. Персонажи иных сцен — полицейские, министры, квартальные, лекари, придворные сановники — это резко и остро выписанные лики ханжества, плотоядности, служивого ража, доходящего до озверения. В этом мрачноватом балагане Левша и тульские мастера (да еще, пожалуй, английский шкипер, который держал «парей» с русским оружейником) — единственные персонажи, вызывающие добрые чувства зрителей. Они тоже в большинстве иллюстраций забавны — этого требует и характер лесковского повествования, и стилевое единство «спектакля» Кукрыниксов. Но тут преобладает светлый, добродушный юмор. (За исключением последних сцен гибели Левши — в них господствуют трагические краски.) И потому не только в развитии сюжетного действия, но уже и в простом сопоставлении чудовищно-отталкивающих рож и харь с милым, мягким обликом Левши намечается драма его судьбы, его таланта, его искренней и бескорыстной любви к родным краям, которая контрастно противостоит мелочности, лицемерию, продажности всей преуспевающей швали, «жадною толпой стоящей у трона».

Так решен цикл иллюстраций к «Левше». Листы, выполненные акварелью, виртуозны в техническом отношении. Предельная тщательность отделки каждой детали соединяется в них с прекрасной свободой и легкостью ведения линии, композиционных построений и, разумеется, самого хода сатирической фантазии. Наверняка за каждым листом стоят десятки вариантов, эскизов, набросков, словом, кропотливой предварительной работы. Но



этого зритель совсем не чувствует — так живо и убедительно выглядят окончательные решения художников. Совершенно как те три тульских мастера, которых они по праву могут считать своими предками, Кукрыниксы — тоже втроем! — работали над циклом трудолюбиво и со счастливой радостью увлеченности. На вопрос о творческих тайнах, которые помогли «произвести это удивление», они могли бы ответить словами Левши: «У нас так глаз пристрелямши». У Кукрыниксов были десятки выставок, о них написаны горы статей и книг. Но, быть может, впервые на этой юбилейной экспозиции так ясно и очевидно обнажилась их глубинная связь со стихией народного зрелища, народного художественного мышления. Это освещает суть и значение их искусства новым светом.

Иллюстрация к четвертой главе. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.

Иллюстрация к шестой главе. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.

Иллюстрация к седьмой главе. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.









В одной из своих статей Н. В. Гоголь, рассуждая о существе и особенностях русской поэзии, заметил: «У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях и, что всего изумительнее, часто там, где, видимо, страждет душа и не расположена вовсе к веселости» [1]. Это мудрое и тонкое наблюдение. Причем, заметьте, оно отнесено Гоголем к народному искусству, к народной психологии. Из всех прекраснейших свойств народного мышления, быть может, самое дивное — способность достигать гармонии даже в самых жестоких и трудных жизненных ситуациях. Ирония и смех оказываются могучими орудиями при достижении этой желанной цели. У них особая роль — все приводить в равновесие по отношению к справедливости и человечности: они ставят на место вознесшееся ничтожество, с неожиданной меткостью и остротой поражают всяческую кривду, на свой лад и своими средствами отстаивая все правдивое и светлое.

Иллюстрация к девятой главе. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.

Иллюстративный разворот к тринадцатой главе. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.

[1] Гоголь Н. В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность.— Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1953, т. 6, с. 169.



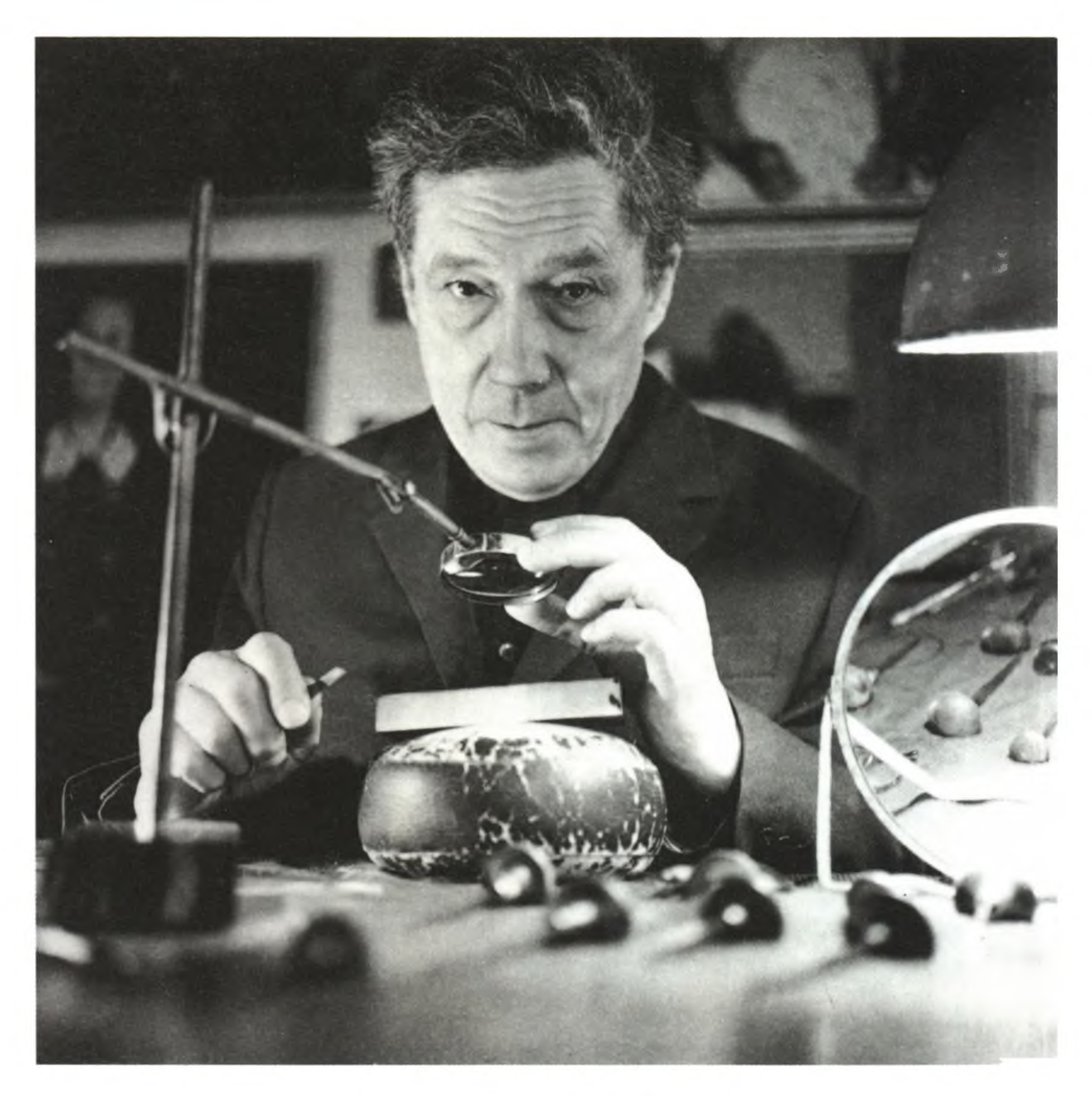
Именно в таких традициях народно-смеховой культуры решен сказ о Левше — и у Лескова, и у Кукрыниксов. Это ведь, в сущности, очень горькая история. Левше то и дело показывают «страшный, бугровый кулак», его по всякому поводу принимаются «туда-сюда трепать». Совершив свой чудесный патриотический подвиг, он без признания, без имени, без «тугамента» кончил свои дни в коридорах заштатной больницы, «где неведомого сословия умирать принимают»...

Но и в этой трагической ситуации народный смех, традиции которого наследуют Кукрыниксы, добивается справедливости, всему определяет подлинную цену. Тупой и косный мир деспотического русского самодержавия показан художниками во всем его чванливом ничтожестве. А безвестный

Иллюстрация к девятнадцатой главе. Н. С. Лесков. Левша. М.: Детская литература, 1974. Акварель, тушь.

тульский мастер, чей несравненный талант служит словно бы естественным продолжением его чистой души и доброго, отзывчивого сердца, так представлен в иллюстрациях, что вызывает благодарность и поклонение у нынешних читателей и зрителей. В том и состоит главный итог того великолепного трагикомического зрелища, который разыграли в своем цикле Кукрыниксы по мотивам лесковского сказа.

Уникальное творческое содружество Кукрыниксов знаменито и прославлено. Но уверен, нет для этих художников более высокой и отрадной чести, чем ощутить себя сродни тем безымянным народным мастерам, которые, не надеясь ни на какие награды и пышные «тугаменты», следуя лишь голосу сердца и любви к родине, творили свои скромные поделки, передавая из поколения в поколение традиции своего чудесного ремесла, своего точного и мудрого понимания справедливости, правды и красоты.



Андрей Дмитриевич Гончаров.
Фотопортрет.

Д. Бисти

Андрей Дмитриевич Гончаров

Еще десять-пятнадцать лет назад в Москве можно было встретить людей, о которых с восхищением говорили: «Это — старый москвич». Их отличали своеобразный говор, лексикон и манера произносить слова, большая, подлинно русская культура, воспринятая от коренных москвичей, живших в городе в дореволюционное время. Многие из них оставили по себе долгую память в сердцах всех, кто сталкивался с ними. В этот обширный слой русской интеллигенции входили люди самых разных специальностей и профессий, но всех объединяло часто не сразу уловимое специфическое качество, которое подходило под определение «старый москвич».

Таким коренным москвичом был и Андрей Дмитриевич Гончаров — замечательный художник, разносторонне одаренный человек, первоклассный гравер, книжный иллюстратор, художник театра, монументальной живописи и живописи станковой, склонный к обобщениям и теоретическому осмыслению собственной художественной практики, педагог, воспитавший множество прекрасных мастеров советского искусства.

Любой разговор с Гончаровым — простая беседа, принципиальный спор, разговор об искусстве (естественно, больше всего интересовавший и волновавший его), воспоминания, которыми он щедро делился с собеседником,— всегда был интересен и поучителен; в нем скрывалось нечто до тех пор неизвестное, освещенное мыслью и личностью художника, никогда не было аморфности и пустоты.

Всю жизнь, даже во время последней тяжелой болезни, Гончарова отличала молодость духа, живая заинтересованность множеством дел, касающихся его работы художника, педагога, жизни широкого круга деятелей искусства.

Яркая индивидуальность художника, своеобразная и многосторонняя, продолжает жить в бесчисленных работах. Его творчество — значительное явление советского изобразительного искусства. Ученик крупнейшего художника Владимира Андреевича Фаворского, Андрей Гончаров не был его слепым последователем и продолжателем. Усвоив многое и отдав в первые годы работы дань пространственным идеям учителя, он в дальнейшем развивался динамично и последовательно. Поддаваясь, казалось бы,



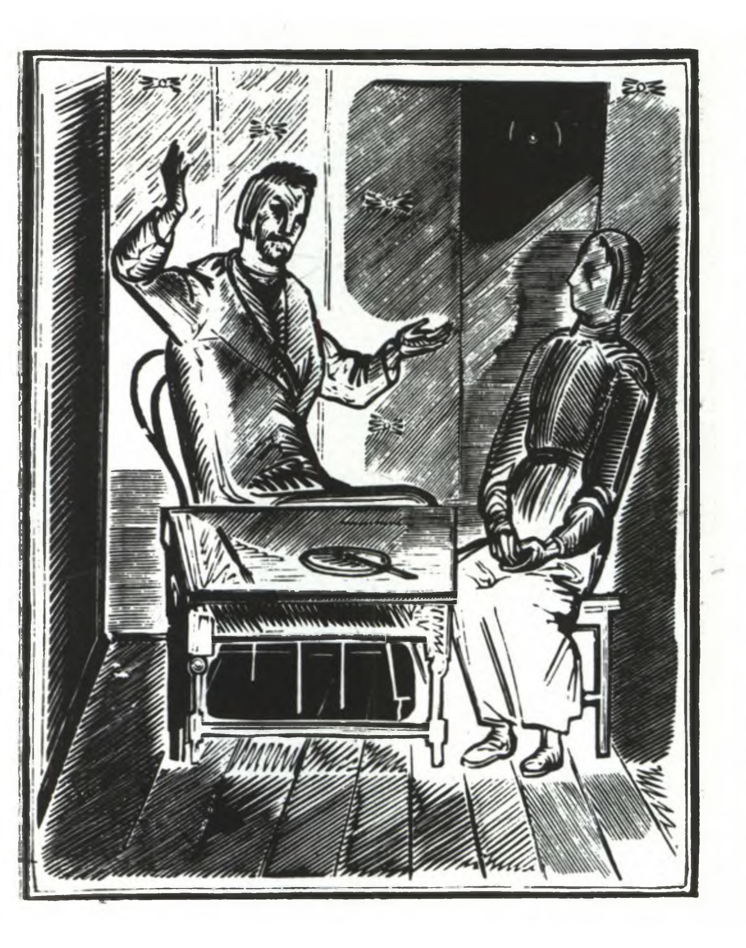


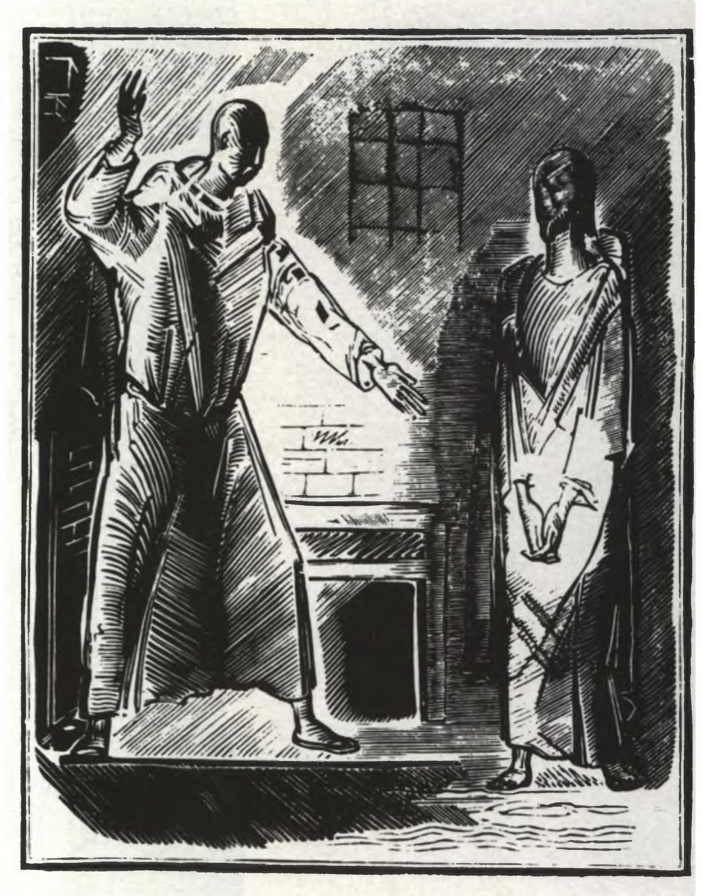
жестким требованиям времени, он всегда сохранял свою индивидуальность. Это и позволило создать в последнее десятилетие жизни прекрасные гравюры к произведениям Ф. Достоевского и А. Сухово-Кобылина.

Среди учившихся в одно время с ним и также работавших в ксилографии, в книжной иллюстрации Гончаров выделялся активным отношением к изображаемому, смелым и острым обращением с художественными средствами. А надо сказать, что это были такие крупные мастера советской графики, как М. Пиков, М. Поляков и другие.

В сложении личности Гончарова главная роль принадлежит среде, в которой он рос. Его мать была широко образованным человеком, переводчиком Гюисманса и Оскара Уайльда. Дружба и глубокое уважение к ней прошли через всю жизнь Андрея Дмитриевича. Отец, юрист по профессии, занимался живописью. Отчим, в доме которого он жил, известный московский присяжный поверенный С. Г. Кара-Мурза, общался с художниками,

Иллюстрации. 1928. С. Злобин. Салават Юлаев. М.; Л.: Госиздат, 1929. Гравюра на дереве.





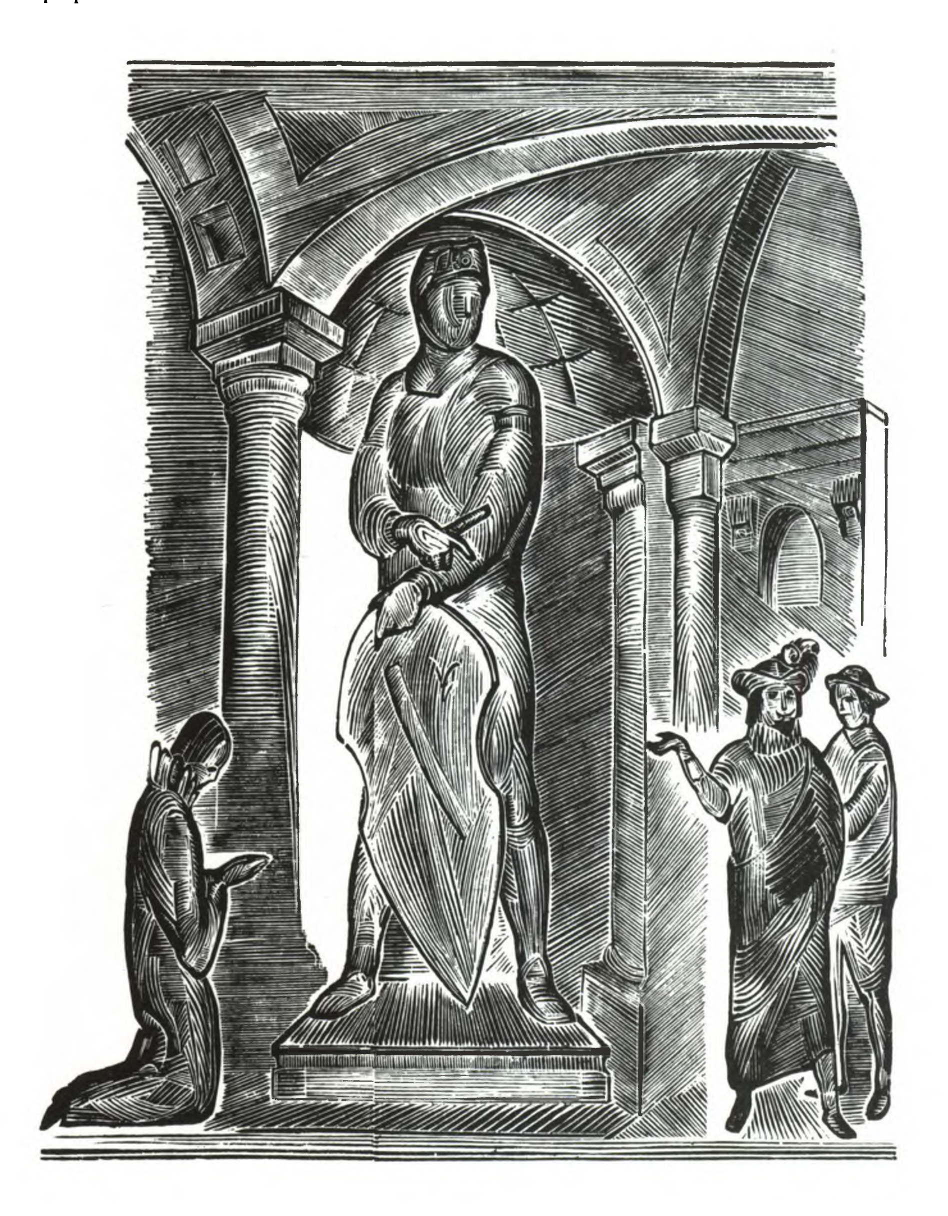
писателями, учеными. Гимназия, где учился Гончаров, была преимущественно интеллигентской.

В 1915—1916 годах Гончаров (он родился в 1903 году) занимался в художественной школе К. Юона, а осенью 1917 года стал учеником И. Машкова. В 1918 году, когда Машков был приглашен преподавать во Вторые государственные свободные художественные мастерские, Гончаров поступил в его мастерскую, а затем (1920—1921) учился у А. Шевченко.

Стремясь в соответствии с духом времени к практической деятельности, связи с производством, Гончаров перешел на графический факультет, который возглавлял В. Фаворский. Здесь началась его работа в книге, и в течение некоторого времени влияние учителя во многом определяло деятельность юноши.

В это время Фаворский, обратившийся в предреволюционные годы к ксилографии (торцовой гравюре), придал ей совершенно иной, новатор-

Иллюстрации. 1929. Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы. Гравюра на дереве.



ский смысл — творческой художественной графической техники. Во Вхутемасе она была в центре внимания. Гравюра на дереве стала благодаря Фаворскому самостоятельным видом искусства, способным в силу своей специфики служить нуждам производства. Тогда познавались ее закономерности, открывались новые возможности выразительности.

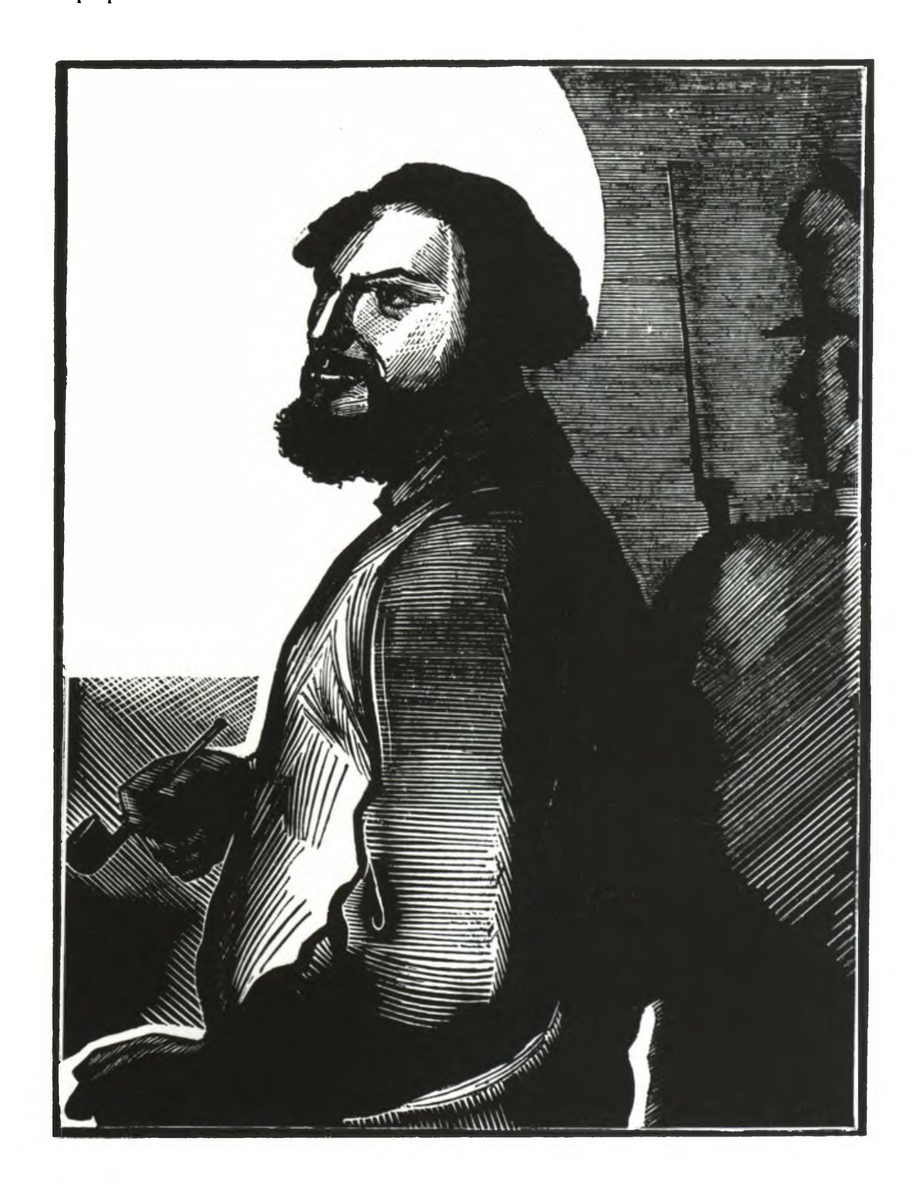
Уже с первых шагов Гончаров продемонстрировал индивидуальное понимание задач, вставших перед ним, и собственный подход к их реше-

Иллюстрация. 1924. А. С. Пушкин. Каменный гость. Гравюра на дереве.



нию. Широкий диапазон интересов и постоянная верность станковому искусству, которое он считал основой изобразительного творчества вообще, привели его в Общество станковистов (ОСТ). Своими произведениями остовцы утверждали современную действительность в острой, подчас подчеркнуто экспрессивной форме. Они выделялись стремлением испытать себя в разных видах и жанрах, работали в живописи, графике, театре, писали монументальные панно, оформляли революционные празднества.

Фронтиспис. 1931. Достоевский на эшафоте. Л. Гроссман. Рулетенбург. М.: ГИХЛ, 1932. Гравюра на дереве.



Общение с коллегами, которые позднее стали выдающимися мастерами театра (П. Вильямс, Н. Шифрин, А. Тышлер), было крайне полезно Гончарову, дало ему импульсы для разностороннего развития.

Хотя Гончаров очень много занимался живописью, главной для него была ксилография, конкретнее — книжная иллюстрация. Именно в этой сфере особенно четко и ярко проявилось его оргинальное дарование, в ней его ожидали наивысшие успехи.

Портрет Г. Курбе. Мастера искусства об искусстве. М.: ОГИЗ, 1933. Гравюра на дереве.

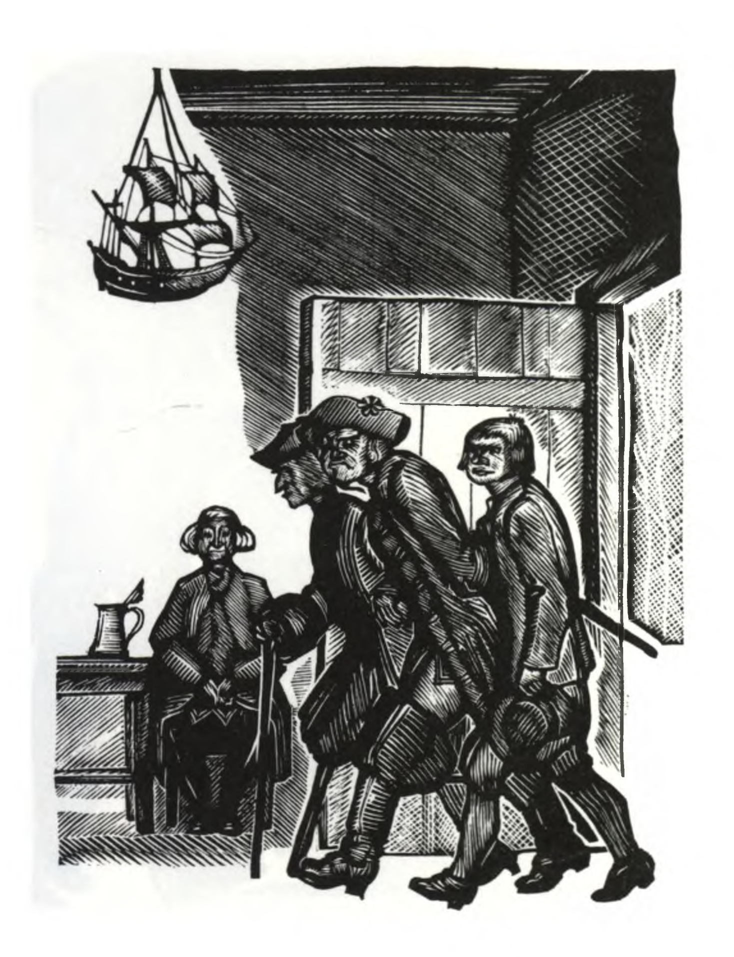




Иллюстрации к поэме А. Блока «Двенадцать» — лежат в русле традиционного понимания техники ксилографии. Здесь видно общее для молодежи того времени желание воплотить в статичном изображении временно́е начало: на одной доске компонуется несколько сцен. Помещенные в разных пространственных планах, они, по мысли художника, должны показать развитие сюжета. Гончаров довольно точно следует повествованию, но (что типично для эпохи) стремится избежать иллюзорности. Тонкие штрихи резца несколько наивно обозначают место действия, создавая различные слои пространства.

Активно работать в иллюстрации молодой художник начал еще в институте. Его диплом — поэма С. Есенина «Пугачев» (1927) — при немного упрощенном понимании техники демонстрирует серьезное отношение к иллюстрированию. Восприняв уроки Фаворского, Гончаров ищет путей отхода от его стиля гравирования, предлагая собственную концепцию: усиливается

Иллюстрации. Вс. Иванов. Повести великих лет. М.: Федерация, 1932. Гравюра на дереве.





значение силуэта, бóльшая нагрузка ложится на контур, который определяет массу, объем и пространство. Правда, штрих еще довольно однообразен. Молодому художнику не удается добиться цельности всех гравюр: в одних внимательно прослеживаются пространственные планы, пластика других основана на сопоставлении отдельных групп и фигур, расположенных друг над другом. Манера гравирования однообразна, обычно форма характеризована прямыми рядами штрихов разной плотности.

В одной из первых после института работ (иллюстрации к «Салавату Юлаеву» С. Злобина, 1928) Гончаров пробует организовать среду иначе — создавая глубокое пространство, заставляя штихель рисовать форму подобно карандашу.

Однако это не принесло удовлетворения, и уже гравюры к книге М. Гершензона «Две жизни Госсека» (1930—1931) построены на более четких соотношениях в сопоставлении черного и белого, подчеркивании тем-

Иллюстрации. Т. Смоллетт. Приключения Перигрина Пикля. М.; Л.: Academia, 1934. Гравюра на дереве.




ного силуэта. В них появляется интенсивный ритм, штрих несет смысловую нагрузку, передавая движение и характеризуя персонажи. Черно-белая манера гравирования этих иллюстраций легла в основу метода работы Гончарова в ксилографии.

Правда, в листах к оставшемуся неизданным альбому по истории русского революционного движения (1932) не удалось избежать прямолинейности образов, а подчеркнутая динамика воспринимается чисто внешне и лишает гравюры содержательности.

Важной для художника оказалась работа над иллюстрациями к «Повестям великих лет» Вс. Иванова (1932), где он нашел собственные принципы построения пространства. Гравюры просты, лапидарны и драматичны подобно рассказам. Штрих разнообразен, каждый раз отвечает конкретной задаче, подчиненной замыслу писателя. Живой, положенный правильными тонкими рядами, при необходимости нарушаемыми более гру-

Иллюстрации. Т. Смоллетт. Приключения Перигрина Пикля. М.; Л.: Academia, 1934. Гравюра на дереве.



быми, он не только образует форму, но служит передаче душевного состояния, настроения героев, их отношений и сюжетных коллизий. Пожалуй, в этой работе Гончаров впервые так определенно заявил о себе как о сильной индивидуальности.

Развивая найденное, в гравюрах к книге «Московский театр Революции. 1922—1932» (1933) он продолжает поиски средств, способных усложнить и обострить выразительность пространства. Им выполнены портреты актеров театра: М. Штраух, Ю. Глизер и Г. Милляр в спектакле «Улица радости», М. Бабанова — в пьесе «Человек с портфелем». Обобщенный рисунок заключает в себе внутреннюю силу, фигуры и предметы расположены таким образом, что белый фон бумаги воспринимается как конкретное

Иллюстрация. 1935. Эдип в Колоне. Софокл. Трагедии. М.; Л.: Academia, 1936. Гравюра на дереве.



пространство и становится элементом образной структуры (портрет Штрауха).

Итогом первых лет работы в ксилографии были иллюстрации к «Приключениям Перигрина Пикля» Т. Смоллетта (1934—1935). Здесь синтезировались и выкристаллизовывались поиски, четко выявился принцип, исповедуемый затем всю жизнь: черно-белая гравюра с резко ограниченным, неглубоким пространством. При таком понимании специфики техники действие концентрируется на переднем и среднем планах, усиливается его напряженность, возрастает выразительность фигур. Они становятся главным объектом внимания еще и благодаря классическому по своему лаконизму решению окружающей среды.

Иллюстрация. 1935. Царь Эдип. Софокл. Трагедии. М.; Л.: Academia, 1936. Гравюра на дереве.



По существу, это была последняя книга, сделанная художником в довоенные годы. Правда, в 1939 году он совместно с М. Пиковым и Н. Фаворским иллюстрировал армянский эпос «Давид Сасунский», где ему принадлежит несколько цветных и черных гравюр, отмеченных печатью декоративности.

Параллельно с этим Гончаров в то время много занимался живописью. Сдержанный колористический строй, тонкий, часто прозрачный

Иллюстрация. 1946. Ф. Р. Крейцвальд. Сын Калева. Эстонский народный эпос. М.: Гослитиздат, 1948. Гравюра на дереве.

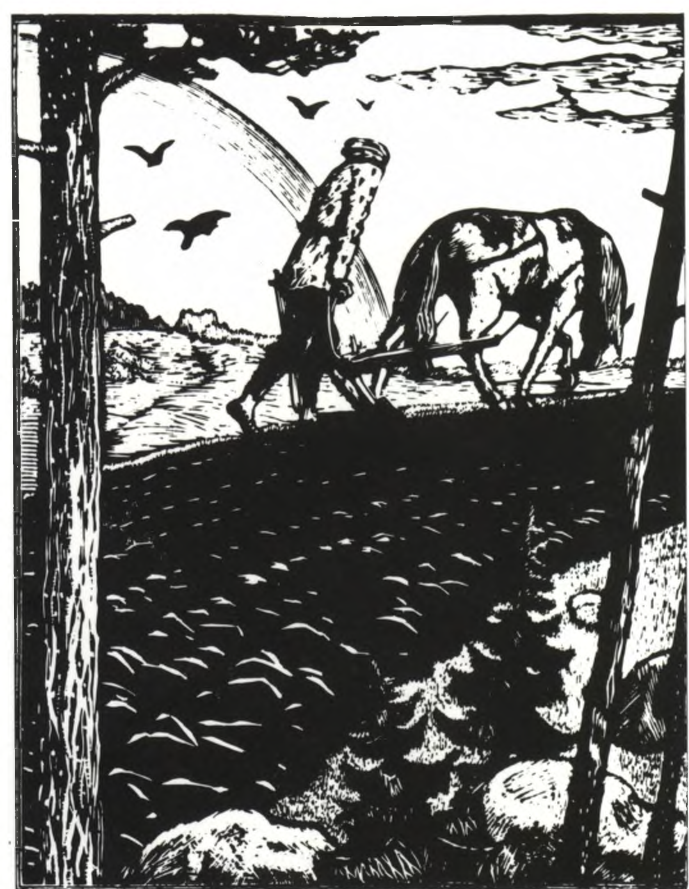


живописный слой, необычность точки зрения, подчеркнутая экспрессия композиции говорят об его остовском прошлом: эти черты и современность содержания характеризовали картины художников Общества станковистов. В их творчестве находило отражение то новое, что не существовало и было невозможно прежде,— электрификация, гигантское строительство, воздухоплавание, массовые демонстрации и празднества.

Хотя эти темы волновали и Гончарова, все же главное в его живописи — портреты. Ему присуще острое ощущение модели, которое иногда (особенно в последние десятилетия) даже приобретает почти гротескный характер. Он обнажает сущность человека типичной позой, открывает индивидуальное своеобразие внутреннего склада и внешнего облика. Портреты 1920—1930-х годов монохромны, колористическая гамма строится на сближенных тонах. Таковы «Девочка» (1924), «Мальчик» (1926), портрет В. Пудовкина (1931) и другие. Его портреты — целая галерея изображений друзей, близких, художников, артистов, писателей, каждый из которых неповторим.

При том, что на протяжении ряда лет развивается и трансформируется его понимание живописной техники, основа жанра практически не меняется. В портретах артиста С. Кореня в роли Меркуцио («Ромео и Джульетта») и в жизни, написанных после войны, то же удивительно точное проникновение в индивидуальность, что и в ранних полотнах. Большое значение для Гончарова имеет выбор модели; он предпочитал ярких, незаурядных, самобытных людей. Это мог быть человек любой профессии, но он должен был выделяться среди других, нести в себе творческое начало.

Заставка. 1946. Ф. Р. Крейцвальд. Сын Калева. Эстонский народный эпос. М.: Гослитиздат, 1948. Гравюра на дереве.




С годами пластика претерпевает изменения. От сближенности цвета, тонких, сложных тонов художник переходит к ярким сопоставлениям дополнительных цветов. Полотна становятся ярче, колорит поражает резкостью сочетаний, чувствуется, что мастером владеет одна идея — наиболее точно выразить личность человека. Стремительная кисть подчинена этой задаче. Порывистая, часто нарочито откровенная манера письма обнажает прием, которым организуется пространство, строится форма. Создается впечатление, что художник одержим желанием выразить свое ощущение модели, пейзажа, натюрморта, что он не задумывается о средствах, которыми пользуется. Это особенно явно в портрете М. Ульянова в роли Ричарда III (1979).

Привлекая зачастую для более точной характеристики человека окружающую его среду, Гончаров выбирает в ней предметы, одухотворенные

Иллюстрации. 1946. Ф. Р. Крейцвальд. Сын Калева. Эстонский народный эпос. М.: Гослитиздат, 1948. Гравюра на дереве.



Иллюстрация. 1952. У. Шекспир. Избранные произведения. Гамлет. М.: Гослитиздат, 1953. Гравюра на дереве.



его присутствием, полнее раскрывающие психологию и помогающие постичь бытие.

Этот интерес к человеку в пространстве, среде своеобразно реализовался в серии живописных полотен с изображением натурщиц. Обнаженная натура в трактовке художника глубоко содержательна, поэтична и целомудренна. Его натюрморты последних лет покоряют активным восприятием мира, восхищением богатством природы. Локальные по цвету фрукты и цветы охарактеризованы с предельной ясностью. Благодаря напряженности колорита и конкретной осязаемости предметов, составляющих композицию, он заставляет воспринимать мир, созданный на холсте, не отчужденно, а добивается соучастия зрителя.

Иллюстрация. «Буря». У. Шекспир. 1950-е гг.



Художественная среда, в которую попал Гончаров, в большой степени содействовала его разностороннему развитию, занятиям не только графикой и живописью, но и сценографией, и монументальным искусством. Еще в студенческие годы он работал над эскизами костюмов и макетов к неосуществленной постановке водевилей эпохи Великой французской революции. Встреча с К. С. Станиславским, руководившим этой работой, оказалась для начинающего художника очень важной. Два года спустя, в 1927 году, он сделал декорации для водевиля Э. Лабиша «Соломенная шляпка» (Музыкальная студия им. В. И. Немировича-Данченко). Оформление было остроумным, изящным, легко трансформировалось сменой экономных, выразительных деталей. Среди других спектаклей выделялись декорации к «Платону Кречету» А. Корнейчука во МХАТе (их художник исполнил дважды — в 1935 и 1946 годах) и к «Дворянскому гнезду» по роману И. Тургенева. В этих постановках Гончаров столкнулся с проблемой соотношения стиля декораций и игры актеров, которая вставала перед ним и позднее.

Иллюстрация. 1954. А. Н. Островский. Пьесы. Горячее сердце. М.: Московский рабочий, 1955. Гравюра на дереве.

Иллюстрация. А. Н. Островский. Пьесы. Лес. М.: Московский рабочий, 1955. Гравюра на дереве.





После войны он много работал в разных театрах, везде находя нужный характер и интонацию оформления,— во МХАТе, Большом театре, Театре им. Моссовета, Центральном театре Советской Армии, Театре им. М. Н. Ермоловой и даже в кино, где участвовал в создании фильма «Жуковский».

Параллельно с этим в творчестве Гончарова большое место занимает монументальная живопись, первое обращение к которой также относится к 1930-м годам.

Иллюстрация. Мефистофель и чудовища. И. В. Гете. Фауст. М.: Гослитиздат, 1953. Гравюра на дереве.

Иллюстрация. И. В. Гете. Фауст. М.: Гослитиздат, 1953. Гравюра на дереве.



В то время при Академии архитектуры была организована мастерская монументальной живописи под руководством Л. Бруни. В ней работали Фаворский, бывший ее идейным вдохновителем, Л. Бруни, Н. Чернышев, М. Родионов, В. Эльконин и многие другие крупные художники. Гончаров органично вошел в этот круг.

Самой значительной для него стала роспись павильона «Дальний Восток» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, выполненная в технике сграффито, которая хорошо вписывалась в архитектуру. Отдельные сцены, изображающие жизнь и природу края, были умело объединены в единую композицию. После возобновления выставки в начале 1950-х годов Гончаров в соавторстве с В. Элькониным сделал второй вариант росписи, в основном повторивший первоначальное решение. Среди других работ выделялись росписи Дома Красной Армии в Минске, выполненные совместно с Г. Рублевым и погибшие во время фашистского нашествия.

В послевоенные годы Гончаров успешно сотрудничает с В. Элькониным и А. Васнецовым: им принадлежит панно «Золотая Москва» для советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе (1957—1958), роспись в гостинице «Варшава» в Москве (1958), четыре панно для советской выставки в Нью-Йорке (1959) и другие. Все эти произведения отличает высокая пластическая культура.

Иллюстрация. 1957. Э. Хемингуэй. Избранные произведения. Рог быка. Гравюра на дереве. Не издано.



Фронтиспис. 1963. У. Шекспир. Гамлет. М.: Художественная литература, 1964. Гравюра на дереве.





Оказавшись на фронте выпускающим журнала «Фронтовой юмор», Гончаров совмещал со срочными делами редакции свою работу художника. В основном он рисовал портреты солдат и офицеров, которые зачастую должны были в тот же день появиться в печати. Это требовало умения быстро добиваться точной характеристики, заставляло зорко вглядываться в окружающее, чтобы сразу уловить и запечатлеть самое главное. По множеству портретов и композиций, сделанных на военных дорогах и в госпитале, видно, что Гончаров чуждался «репортажных» зарисовок, любой рисунок был поводом для раздумий над композицией, содержательностью пластики, для более глубокого проникновения в изображаемое. Это относится и к акварельным пейзажам, написанным под Смоленском, Каунасом и в Восточной Пруссии. Непосредственные по восприятию, мягкие по цвету, они точно передают состояние природы, отношение к ней художника.

Иллюстрации. 1963. У. Шекспир. Гамлет. М.: Художественная литература, 1964. Гравюра на дереве.



Итог повседневной фронтовой работе подводит серия литографий «В госпитале» (1944). Атмосфера и обстановка показаны без пафоса и сентиментальности, рисунок лаконичен и прост. Через три года после этой серии был закончен цикл литографских листов «В лаборатории», где, без сомнения, подытожились впечатления военных лет.

Несмотря на такую творческую активность в разных жанрах и техниках, все-таки главным для Гончарова была ксилография. В ней — его наивысшие достижения. В послевоенный период (а это свыше тридцати лет) он создал множество иллюстраций к произведениям писателей самых различных времен и стран. Даже перечислить их все в небольшой статье нет возможности. Надо сказать, что почти всегда Гончаров находит нужную интонацию, художественный язык для раскрытия идеи и образного строя литературного произведения. Он точно чувствует ту особую выразительность,

Иллюстрация. Алеша. Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы. 1963—1970. Гравюра на дереве. Не издано.



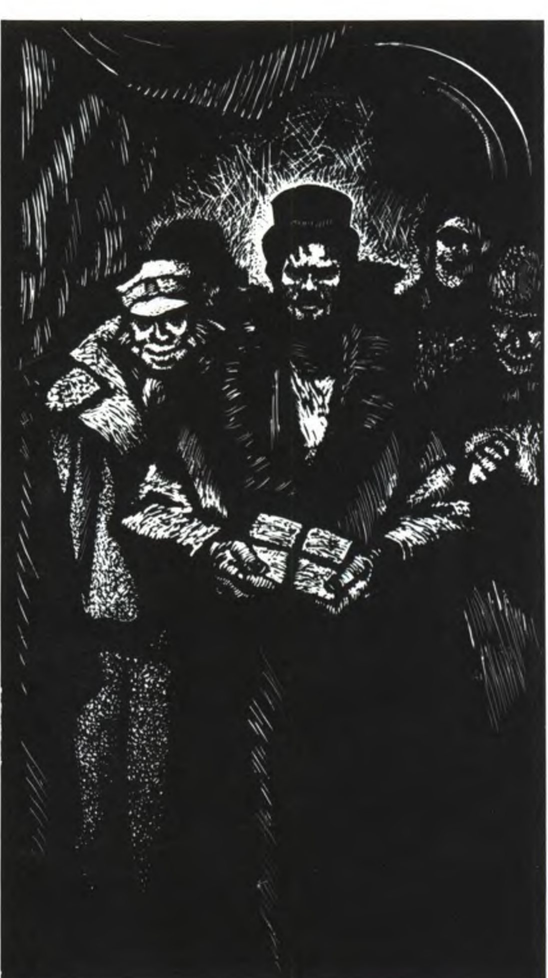
которая присуща книге, заботится о цельности ее организма. С течением времени совершенствуется и меняется его прочтение литературы, трансформируется понимание формы, композиции, пространства, ритма, материала. В большинстве случаев эти изменения позволяли двигаться вперед, приближали к пониманию прозаического или поэтического оригинала.

Одной из первых крупных послевоенных работ были иллюстрации к эстонскому эпосу «Калевипоэг», в которых Гончаров сумел сочетать декоративную обобщенность с повествовательностью. Взаимопроникновение реальности и фантастики, органичное для эпического произведения, величавого и наивного одновременно, делает гравюры созвучными народному сказанию.

В 1940—1950-х годах работы художника жизненно-убедительны и непосредственны, это их главное отличие от ранних гравюр, которые (по его

Иллюстрация. Екатерина Ивановна. Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы. 1963—1970. Гравюра на дереве. Не издано.





словам) он строил «в соответствии с логикой основных композиционных закономерностей».

В творчестве последних десятилетий превалировала классика. Мир образов великих писателей требует раскрытия драматических и психологических конфликтов, и, естественно, художник изображает человеческие страсти, характеры, отношения. Он стремится к углубленному прочтению текста, живой форме; его восприятие и понимание литературы изменяются. В этом смысле интересны и наглядны его взаимоотношения с «Гамлетом», к которому он обращался несколько раз — в 1952, 1960, 1963 годах. От довольно схематичного по трактовке образов, импозантного решения

Иллюстрация. 1970. Настасья Филипповна и Аглая. Ф. М. Достоевский. Идиот. М.: Прогресс, 1971. Гравюра на дереве.

Иллюстрация. 1970. Рогожин. Ф. М. Достоевский. Идиот. М.: Прогресс, 1971. Гравюра на дереве.

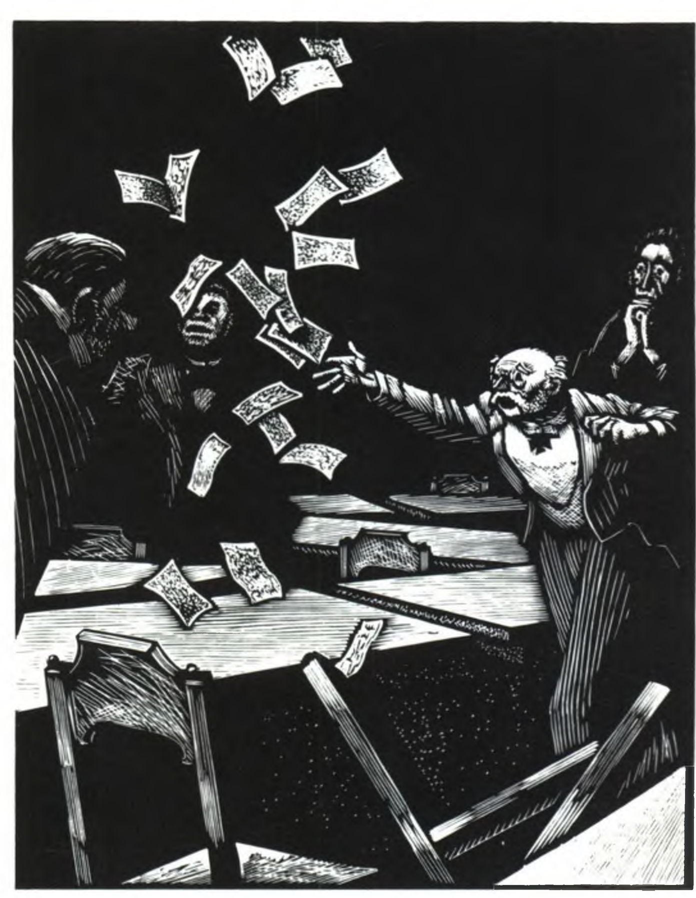


с уплощенным пространством и господством глухого черного фона, лишь кое-где прорезанного тонкими белыми штрихами, Гончаров приходит к глубоко содержательному пластическому построению в Собрании сочинений Шекспира, выпущенном издательством «Искусство».

Герои его гравюр несут в себе страсти и переживания, которые с большой естественностью выражены чисто изобразительными средствами — штрихом, соотношением темного и светлого. Типичные для искусства 1940—1950-х годов многословные характеристики места действия, бытовые и исторические детали редко нарушают лаконизм гравюры; конструкция и архитектоника листа всегда остаются для него главным. Специфические качества его ксилографии связаны со светотенью, решением пространства, глубинными ритмами, сложным цвето- и светорельефом; при этом учитываются и декоративные задачи, без которых немыслимо оформление книги. Иногда это не очень удается, но в некоторых работах, как в иллюстрациях к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», успех очевиден. Здесь по-иному воплотились простота и выразительность, бывшие сильной стороной его ранних гравюр.

Суперобложка. 1974. Джованни Боккаччо. Малые произведения. М.: Художественная литература, 1978. Гравюра на дереве.

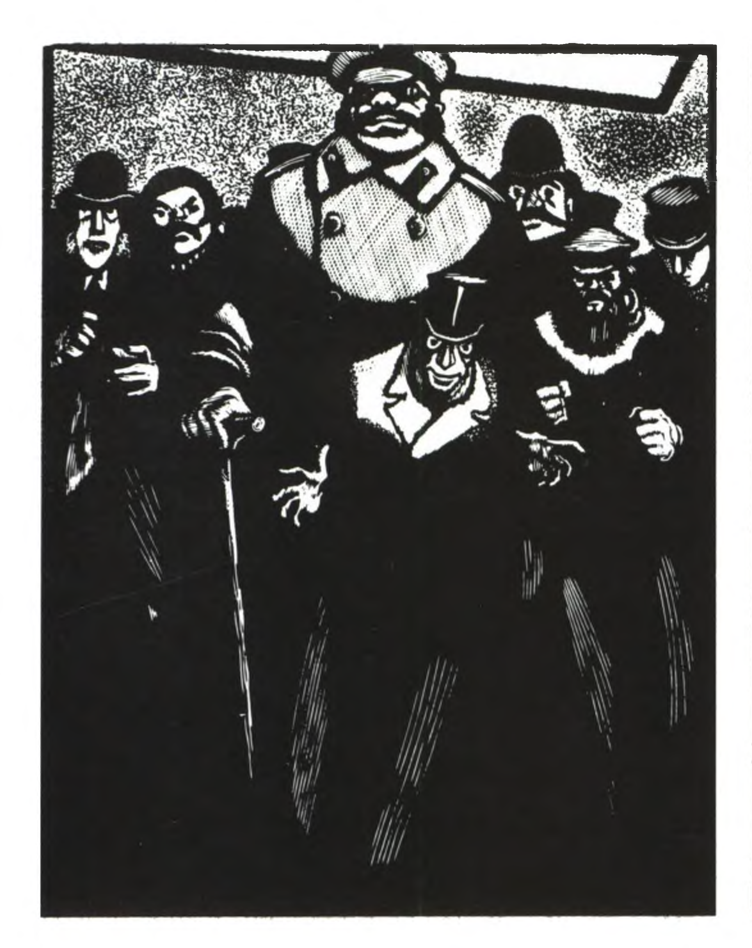


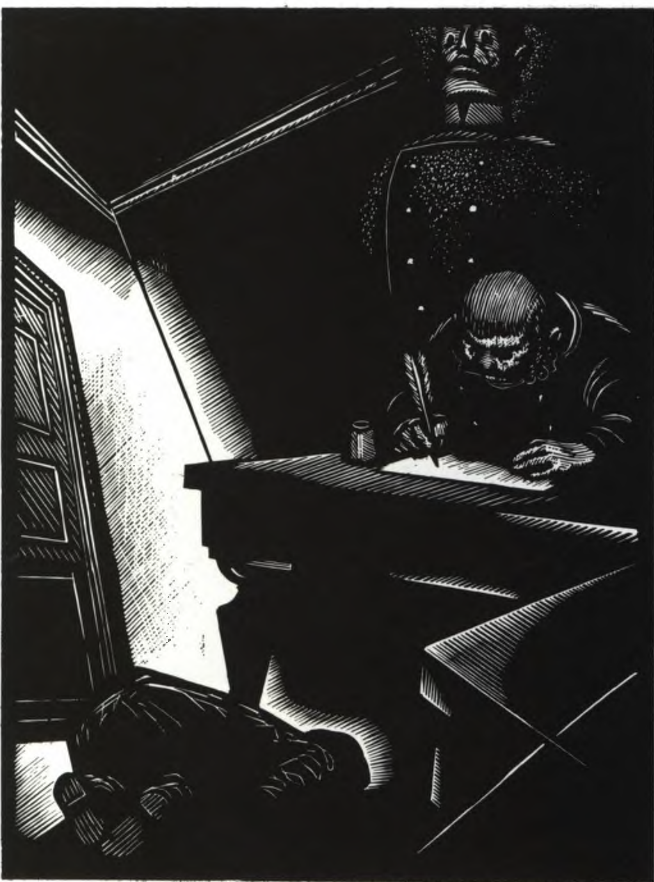


Ксилография зрелых лет основана на методе «цветовой разработки силуэта в черно-белой системе ксилографии», что, по словам художника, было «более непосредственным и органичным, дающим возможность работать с большой свободой и гибкостью». В иллюстрациях к разным произведениям меняются количественные отношения черного и белого, различна ритмика, то более строгая, то тяготеющая к декоративности. Пластический язык говорит о почти безграничных возможностях Гончарова-иллюстратора: *он переходит от античной классики («Избранные диалоги» Платона)* к ренессансным сонетам Петрарки, драмам Шекспира, сатире Сервантеса, от венгерских народных сказок к греческой трагедии, Стендалю, Мериме, от «Фауста» Гете к драмам А. Островского, стихам Лорки, от средневековых китайских поэтов (Ли Цин Чжао и Цао Чжи) к произведениям Достоевского, Сухово-Кобылина, рассказам Хемингуэя, стихам Маяковского и поэмам Блока. Диапазон огромен, невозможно представить, что это мог

Иллюстрация. 1971. Свадьба Кречинского. А. В. Сухово-Кобылин. Трилогия. Серия «БВЛ». М.: Художественная литература, 1974. Гравюра на дереве.

Иллюстрация. 1971. Дело. А. В. Сухово-Кобылин. Трилогия. Серия «БВЛ». М.: Художественная литература, 1974. Гравюра на дереве.





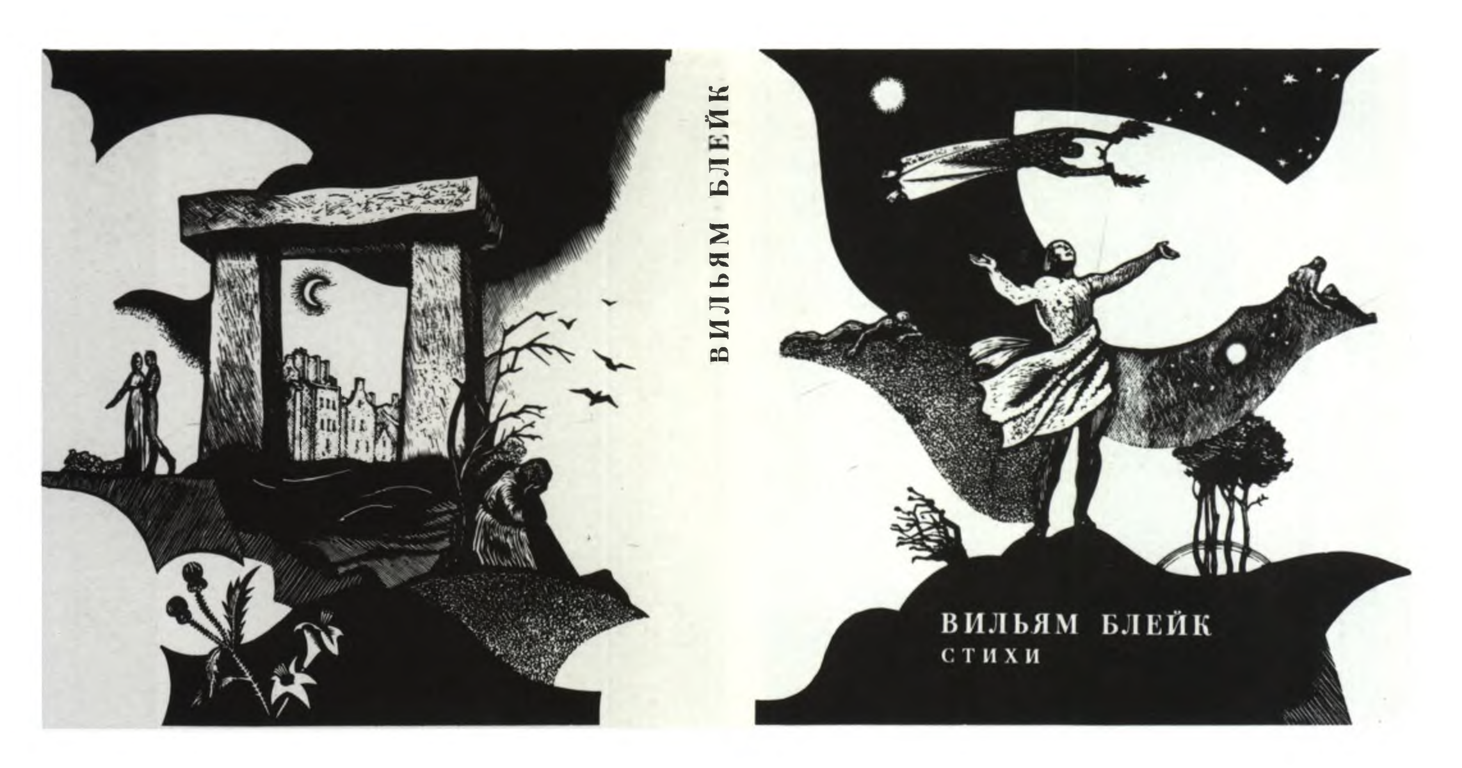
иллюстрировать один человек. Но Гончарову это удается, он находит нужный тон и строй для всех произведений, добивается соответствия характеру и стилю литературы.

Пожалуй, ему более всего удавались образы Ренессанса — они сродни строгости и немногословию языка ксилографии. В них сочетаются значительность и изящество, не бывает слащавости и безвкусицы. Классический язык гравюр Гончарова жизнеспособен, отсюда его сближение с образами и строем современной литературы. Это видно в иллюстрациях к «Рогу быка» Хемингуэя, «Двенадцати» Блока, «Лирике» Маяковского, произведениям Э. Багрицкого и Вс. Иванова.

Однако наиболее значительны ксилографии к романам и повестям Ф. Достоевского, драмам А. Сухово-Кобылина. Гончаров был занят ими последние десять лет жизни. В них в полной мере воплотилось его понимание литературы. Сначала это были гравюры к «Идиоту», повестям и расска-

Иллюстрация. 1971. А. В. Сухово-Кобылин. Трилогия. Серия «БВЛ». М.: Художественная литература, 1974. Гравюра на дереве.

Иллюстрация. 1978. А. В. Сухово-Кобылин. Смерть Тарелкина. Не издано. Гравюра на дереве.



зам Достоевского и «Делу» Сухово-Кобылина; затем началась работа над иллюстрациями к «Братьям Карамазовым» и пьесам «Свадьба Кречинского» и «Смерть Тарелкина». Это — наивысшее достижение художника в ксилографии. Пластика органично сливается с содержанием литературного произведения и в то же время являет собой пример законченности и самостоятельности. Трагические образы и драматические ситуации воплощены специфическими средствами гравюры на дереве — глубоким черным пространством, прорезаемым белыми штрихами, необычными ракурсами, острым, подчас почти гротескно-точным композиционным построением.

Количество черного и белого на листе варьируется в зависимости от изображения. Композиция приобретает резкую выразительность, не будучи ограниченной четкими рамками: она выходит за геометрическую форму доски. Так создается динамичное напряженное пространство, усиливается психологизм характеристик Карамазовых — Алеши и Федора Павловича. В гравюрах к «Смерти Тарелкина» и «Делу» пространство, заключенное в прямоугольную рамку, становится много активнее от смещения потолка и пола. Кажется, все изображение приходит в движение и устремляется к жалкой фигуре внизу, создавая сильный эмоциональный эффект.

Суперобложка. 1976. Вильям Блейк. Стихи. М.: Художественная литература, 1978. Гравюра на дереве.

Большую роль играет свет, выхватывая из темного пространства отдельные места и отбрасывая резкие конфигурации теней, например, в гравюре «Федор Павлович Карамазов», где рисунок тени существенно дополняет образную характеристику.

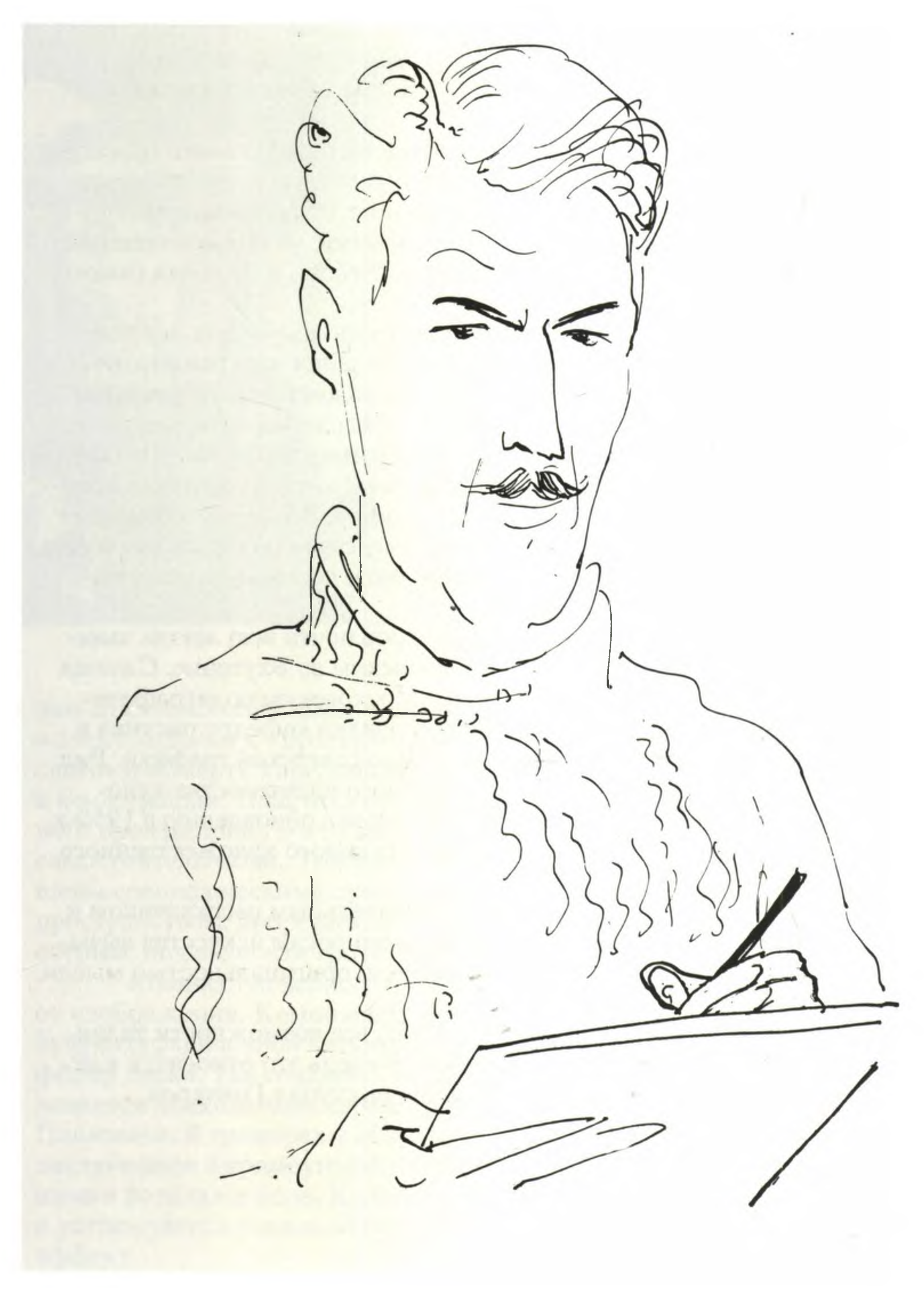
В этих работах Гончаров добивается такого удивительного совпадения образов литературы и графики, какое редко доступно иллюстратору. Средства художественной выразительности зависят от коллизий, поступков и черт героев. Чисто изобразительными приемами, не подменяющими литературного рассказа, создается ряд образов, глубоко созвучных самому существу идей писателя.

В Гончарове сочеталось все необходимое художнику для достижения подлинного мастерства: он был личностью, обладал недюжинными способностями мыслителя и аналитика (без чего не может быть художника-иллюстратора), абсолютно свободно владел профессиональным художественным ремеслом, остро ощущал цвет (как ни странно, это должен чувствовать и живописец, и гравер); у него была огромная фантазия и четкие представления о пространстве в живописи и ксилографии. Все это в добавление к гигантскому повседневному труду позволило ему стать большим мастером, с течением времени приумножить свое мастерство и достигнуть высочайших успехов в последние годы.

Помимо собственного творчества Гончаров почти всю жизнь занимался педагогической работой, начав ее с Фаворским во Вхутеине. С конца 1940-х годов его деятельность была связана с Московским полиграфическим институтом: он вел курс композиции, возглавлял кафедру рисунка и живописи. Его ученики сейчас представляют лицо советской графики. Ряд лет он был главным художником Государственного издательства художественной литературы, где во многом способствовал обновлению в 1950-х годах понимания принципов книги как единого цельного художественного организма.

Андрей Дмитриевич Гончаров был замечательным рассказчиком и хорошо владел пером. Его статьи по различным вопросам искусства вызывают живой интерес острой постановкой проблем, оригинальностью мысли, яркостью и точностью изложения.

Вся его жизнь была посвящена искусству, все возможности таланта были направлены на его развитие. В первую очередь это относится к искусству книги, служителем которого постоянно выступал Гончаров.



Автопортрет. 1931. Бумага, тушь, спичка.

Л. Петрова

Владимир Алексеевич Милашевский

«Новизна искусства Милашевского опиралась на благородные традиции проверенной культуры родины. Он много читал и размышлял, беседа с ним полна неожиданных ходов мысли, аналогий, ассоциаций и контрастов. Он много видел, близко зная крупнейших мастеров русского искусства: к нему был внимателен Александр Бенуа, его дружески считал своим учеником Мстислав Добужинский; рядом с Милашевским создавали свои произведения неоклассики Александр Яковлев и Василий Шухаев или же новаторы первых лет революции Владимир Татлин, Лев Бруни». Эти слова доктора искусствоведения, профессора А. Н. Савинова [1] не только точно ставят Милашевского в ряд явлений художественной культуры начала двадцатого века, но и в какой-то степени передают его живой, неповторимый облик.

О Владимире Алексеевиче Милашевском при жизни было написано немало, а после его кончины в 1976 году интерес к художнику заметно возрос. Авторы статей — искусствоведы, художники, писатели, многие из них близко знали Милашевского и долгие годы были его друзьями.

Несколько лет учебы на архитектурном отделении петербургской Академии художеств, а также работа в «Новой художественной мастерской» под руководством М. В. Добужинского и А. Е. Яковлева, прерванные первой мировой войной, с самого начала выявили у молодого художника ту творческую энергию и способность к напряженному труду, с которыми Милашевский прошел весь свой жизненный путь. «Нас учил воздух эпохи» [2],— так пишет он в своих воспоминаниях. «Воздух эпохи» — та богатая событиями и талантами среда, в которой суждено было жить Милашевскому. Изучив художественное наследие прошлого, зная «Эрмитаж наизусть», он в то же время прекрасно ориентировался в искусстве своего времени, в его тенденциях, основных направлениях, в многочисленных творческих объединениях. Он был внимателен ко всем явлениям в искусстве и с самого начала настойчиво искал в нем свое место, вырабатывая собственный художественный язык. Эта проблема не была самоцелью, отвлеченной идеей острого, живого ума художника и совершенно не носила декларативного оттенка. Она стала для Милашевского жизненной необходимостью:

[1] Каталог выставки В. А. Милашевского / Вступ. статья А. Н. Савинова. Пермь, 1976, с. 8.

[2] Цитаты без сносок приводятся из архивных записей художника, хранящихся у А. И. Милашевской.



«Страна! Люди! Революция! Эпоха! О них надо было говорить свежим и новым языком!»

Н. В. Кузьмин считал, что именно «поиск собственного пути в искусстве и сделал Владимира Алексеевича идейным вдохновителем группы «Тринадцать» [3], которая просуществовала всего три года (1929—1931), но тем не менее убедительно выразила одну из основных тенденций в развитии искусства конца двадцатых — начала тридцатых годов.

В группу «Тринадцать» входили, кроме В. А. Милашевского, Н. В. Кузьмин, Т. А. Маврина, Д. Б. Даран, сестры Кашины, Б. Ф. Рыбченков и другие художники. Они много рисовали и в своих лаконичных рисунках в стиле набросков стремились достичь максимальной выразительности. «Выразительность, выразительность и еще раз выразительность — вот единственная доблесть рисунка»,— писал Милашевский.

Стилистические особенности искусства Милашевского намечаются уже в рисунках и акварелях 1921 года, сделанных в Псковской губернии, а к 1926 году метод работы, определившись позднее в стиль группы «Тринадцать», сложился у него окончательно. Милашевский много рисует тушью — в ту пору техника рисунка пером не устраивает художника. Ему не подходили заранее известные качества этой техники — красивый росчерк, проверенный нажим, тонкая изысканная линия. Перо оказывается

Заставка. Н. Н. Евреинов. Что такое театр. (Иллюстрировано совместно с С. В. Чехониным). Пг.: Светозар, 1921. Бумага, тушь.

[3] Кузьмин Н. В. Мои встречи с Милашевским.— Искусство, 1969, № 12, с. 28



Обложка. И. И. Садофьев. Огни.
Пг.: Петроградская правда, 1924.
Бумага, тушь, белила.

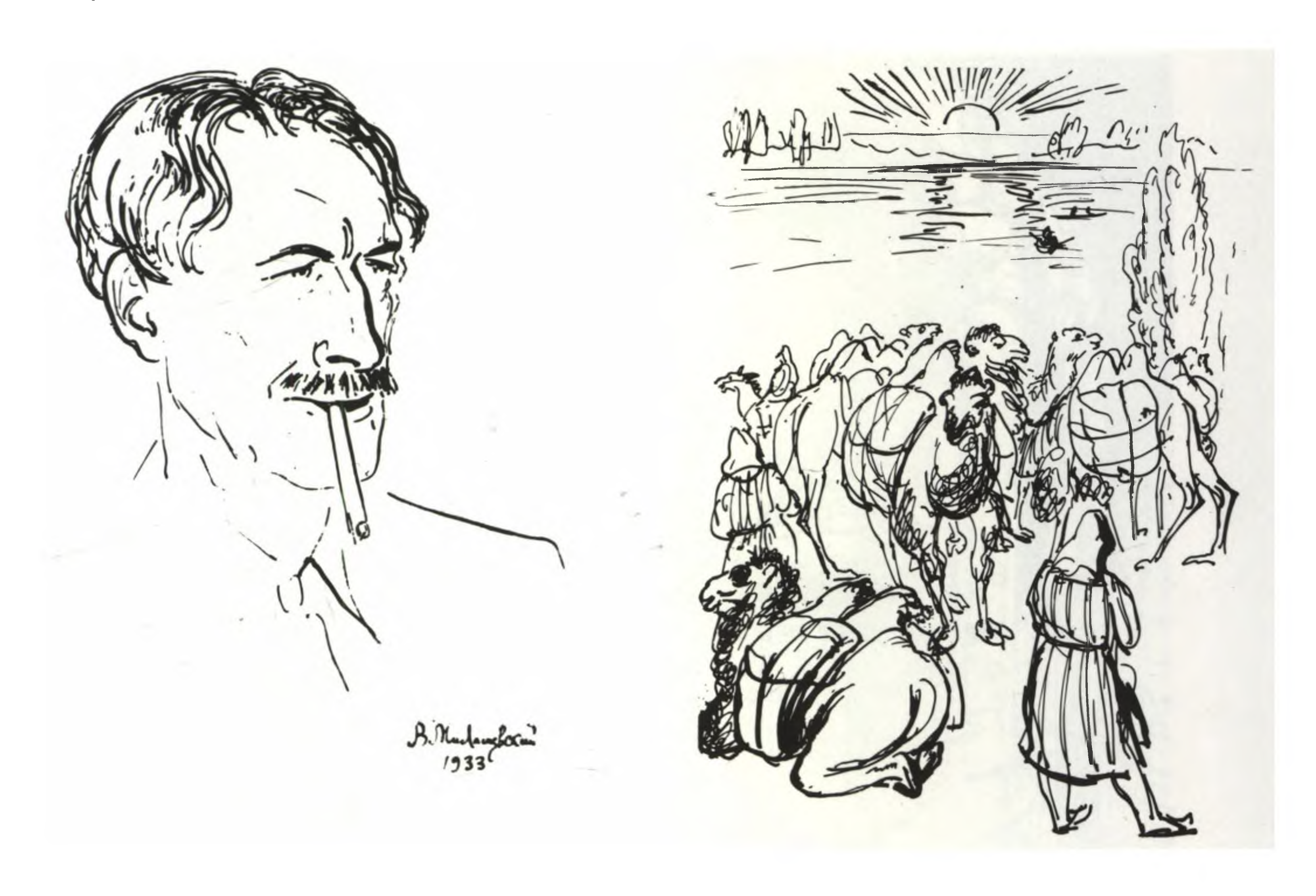


слишком эффектным инструментом для его «сиюминутных» рисунков, рожденных ярким непосредственным переживанием ускользающих жизненных ситуаций. Милашевский начинает рисовать спичками, и спички на многие годы становятся самым необходимым и надежным инструментом для его порою «резкого, злого и жесткого штриха». Спичка твердо, верно передает движение руки художника и необходимые выразительные нюансы в рисунке.

Во второй половине двадцатых — начале тридцатых годов Милашевский много ездит по стране. Он рисует в городке Сердобске Саратовской области, в Гурзуфе, Бердянске, в Поволжье, Подмосковье и особенно много в Кускове; в процессе работы, не задуманные заранее, сами собой складываются большие серии рисунков и акварелей.

Намеренно-обыденные мотивы городской жизни с ее спешкой, движением, несколько шаржированные сцены прогулок или купания населены

Иллюстрация. 1927. П. Г. Скосырев. Бег. М.: Молодая гвардия, 1930. Бумага, тушь, спичка.



у Милашевского фигурками людей, но никогда композиции его рисунков не кажутся тяжелыми, перегруженными или, наоборот, легкомысленно-репортажными. В них художник всегда учитывает «взаимодействие друг на друга элементов» композиционного множества. Фигуры людей и необходимые детали пейзажа пронизаны единством их пространственного существования. Ритмичным распределением колористических акцентов художник достигает в своих лучших рисунках и акварелях ясности, чистоты, насыщенности светом и воздухом.

Свои работы Милашевский создавал, как правило, с натуры, в один сеанс и очень быстро, всегда без подготовительной работы на бумаге. Ее надежно заменяло предшествовавшее творческое «брожение» в сознании и обостренных чувствах художника. Среди участников группы «Тринадцать» он уже тогда ввел понятие «темпа», в котором создаются рисунки и акварели, подчеркивал невозможность и бессмысленность поправок при работе

Анри Барбюс. Портрет. 1933. Бумага, тушь, спичка.

Иллюстрация. Л. А. Аргутинская. Страница большой книги. М.: Молодая гвардия, 1932. Бумага, тушь, спичка.

Иллюстрации. Чарльз Диккенс. Посмертные записки Пиквикского клуба. M.: Academia, 1933. Бумага, тушь, перо, сепия.







таким методом и особенно ценил произведения искусства, способные вызвать мгновенную адекватную реакцию зрителя.

Он не просто обладал чувством времени в бытовом или философском смысле этого понятия, но и сознательно делал это чувство компонентом творческого процесса. Метод работы диктовал художнику выбор материала — тушь, карандаш, иногда сангина, акварель; он часто соединял рисунки тушью с акварелью или сепией, работал в литографии, очень любил живопись. Но никогда не работал в техниках, где большую часть энергии необходимо тратить на преодоление сопротивления материала, например, в линогравюре и тем более в ксилографии.

Технику акварели Милашевский довел до высокого профессионализма, работая в широком диапазоне от тончайших размывок (акварели из цикла «Волга») до плотных, сочных, значительно приближенных по своим выразительным качествам к живописи масляными красками («Углич. Розовый дом», 1945). Лучшие акварельные листы Милашевского из серий «Кусково», «Волга», «Гурзуф», акварельные портреты и рисунки тушью хранятся в фондах Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, в Гравюрном кабинете Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, в музеях Киева, Воронежа, Перми, Саратова, Пскова и других городов нашей страны.

Иные качества воплотились в живописи Милашевского: спокойное, созерцательное отношение к жизни и природе, основательность и продуманное, тщательное отношение к работе. Любой скромный этюд отли-

Заставка. Ф. Гвиччардини. Сочинения. М.: Academia, 1934. Бумага, тушь.



чается тонким чувством цвета и бережным отношением к пространству.

Художник высоко ценил классику — Рембрандта, Рубенса, Веронезе, хорошо знал французскую живопись конца XIX — начала XX века и всегда верил в силу реалистического искусства. Эта принципиальная позиция наложила определенный отпечаток «устойчивости» на все его творчество и прежде всего отразилась в живописи. На персональной выставке в Москве в 1978 году живописи Милашевского был предоставлен небольшой отдельный зал, и лучшие живописные портреты — искусствоведа П. Д. Эттингера (1931) и «Девушки в берете» (1931) — после выставки были приобретены Пермской художественной галереей.

Работа над книжной иллюстрацией была органичной частью творческого развития Милашевского и непосредственно связана с его станковыми произведениями. Иллюстрировать книги он начал вскоре после революции. В 1921 году совместно с С. В. Чехониным была сделана книга режиссера Н. Н. Евреинова «Что такое театр» и самостоятельно — повесть И. И. Садофьева «Огни» о восстановлении народного хозяйства в годы гражданской войны. Милашевский любил литературу, был хорошо знаком с многими писателями и поэтами, ценную частицу наследия художника составляют выполненные с натуры в стиле моментального наброска психологически острые портреты Анри Барбюса, Антала Гидаша, Лидии Сейфуллиной, Осипа Мандельштама, Исаака Бабеля, Алексея Толстого, Михаила Шолохова и многих других. Да и сам он обладал несомненными литератур-

Заставка. Ф. Гвиччардини. Сочинения. М.: Academia, 1934. Бумага, тушь.



Иллюстрация. Аннинька. 1936. М. Е. Салтыков-Щедрин. Господа Головлевы. М.: Гослитиздат, 1938. Автолитография.



Иллюстрация. Сатир-скиталец. 1937. М. Е. Салтыков-Щедрин. Пошехонская старина. М.: Гослитиздат, 1938. Автолитография.



Иллюстрация. Иудушка молится. 1936. М. Е. Салтыков-Щедрин. Господа Головлевы. М.: Гослитиздат, 1938. Автолитография.



ными способностями, которые долгие годы находили выход в многочисленных письмах к друзьям, написанных вдохновенно, с великолепным чувством юмора, а в конце жизни, когда Владимир Алексеевич стал писать все больше и больше, его литературный талант стал несомненным фактом. В 1972 году вышла книга воспоминаний Милашевского, включившая в себя лишь небольшую часть из всего написанного им, а полностью литературное наследство художника и его архив до сих пор остаются неисследованными.

Милашевский относился к специфике иллюстрирования достаточно широко. Так, книги П. Г. Скосырева «Бег» и А. А. Жарова «Москва» (1927—1930) художник предлагал иллюстрировать своими станковыми рисунками, отбирая исторически достоверные и в то же время неповторимо-своеобразные московские пейзажи того времени. Такой ход не был ни случайным, ни внешне приспособленным к книге — художник имел основания сделать Москву конца 1920-х годов главным героем изобразительного сопровождения текста.

В проблематику книжного искусства 1920-х — начала 1930-х годов Милашевский вошел быстро, почувствовав книгу как сложный и динамичный пространственно-временной организм и свободно оперируя различными элементами книжного оформления. Сохраняя свое творческое лицо и право на импровизацию, художник сознательно подчинял себя писателю

Иллюстрация. Госпожа Бовари. 1945. Г. Флобер. Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1947. Бумага, черная акварель.



и созданному в его произведении «отраженному» миру. Он бережно относился к литературной стилистике, не допуская абстрагирования от эпохи и культуры времени, в котором создавалось литературное произведение.

Книги советских писателей Л. А. Аргутинской «Страница большой книги» (1932), А. Г. Малышкина «Севастополь» (1933), К. Г. Паустовского «Кара-Бугаз» (1934) Милашевский иллюстрирует легкими рисунками, органично вкомпонованными в текст.

Кроме этих произведений, яркими примерами, свидетельствующими о высокой культуре художника в области книжного искусства, являются книги, оформленные в первой половине 1930-х годов для издательства «Academia». В книге «Речей» знаменитого афинского оратора Лисия (V в. до н. э.) Милашевский остроумно интерпретировал элементы орнаментики ваз краснофигурного стиля. Он меняет классические пропорции меандра, «вытягивая» его по верхнему и нижнему краям суперобложки терракотового цвета. Тот же орнамент трансформирован и в лаконичной композиции, состоящей из двух зеркально отраженных графических элементов, с поразительной чистотой вписанных на лицевую сторону переплета. И еще раз, измененный в пропорциях на корешке, меандр органично включает в свою композицию лаконичную надпись «Academia — Лисий — Речи». Орнамен-

Заставка. Э. Т. А. Гофман. Крошка Цахес. М.: Гослитиздат, 1956. Бумага, тушь, кисть.



тальные вариации продолжены и в заставках к «Речам», а в маленьких концовках в миниатюрных артистических рисунках, где художник изображает афинских воинов и женщин, химер, сову, Пегаса и другие известные мифологические образы, ассоциативно обыгрывая остроумные моменты содержания книги.

В «Сочинениях» Франческо Гвиччардини для этого же издательства Милашевский выполняет все — от суперобложки до иллюстраций. С легкой иронией он сочиняет заставки, напоминающие читателю классические мотивы изобразительного искусства Возрождения. Он интерпретирует известные образцы не как идеальные, отдаленные от нас веками, а смело, непосредственно, полушутя, как бы оживляет их, тем самым снимая с них налет классичности и внутренне приближая их к современному зрителю.

В 1933 году Милашевский создал большой цикл иллюстраций к роману Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» для издательства «Academia». Эти иллюстрации еще раз свидетельствовали о расцвете творческих возможностей художника. Знание культуры и искусства Англии, а также замечательная интуиция, которой обладал художник, помогли ему, никогда не бывавшему в этой стране, почувствовать и передать (как отмечала английская пресса) интимный дух диккенсовского романа.

Заставка. Э. Т. А. Гофман. Крошка Цахес. М.: Гослитиздат, 1956. Бумага, тушь, кисть.

Иллюстрационный разворот. 1962—1969. А. С. Пушкин. Сказка о попе и о работнике его Балде. М.: Малыш, 1970. Бумага, акварель.

Иллюстрация. Гробовщик. 1965—1976. А. С. Пушкин. Повести Белкина. Бумага, акварель, тушь. Не издано.




ТОРГОВЛЯ
ТРАКТИРЪ



С середины 1930-х годов Милашевский, продолжая работать в станковой графике и живописи, все больше сил и времени отдает иллюстрированию книг. Он иллюстрирует произведения А. П. Чехова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Я. Гашека, Э. Т. А. Гофмана, А. Барбюса, дважды (в 1927 и в 1971 годах) возвращается к повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». В иллюстрациях к «Городку Окурову» М. Горького наряду с пейзажными и сюжетно-бытовыми рисунками, раскрывающими фабулу повести, появляется стремление к созданию утверждающе характерных, изображенных «крупным планом» образов главных героев книги, что соответствует стилистическим особенностям прозы Горького.

Хотелось бы особо отметить иллюстрации к роману Г. Флобера «Мадам Бовари». Художнику было известно негативное отношение Флобера к иллюстрациям. Писатель больше всего ценил в литературе ту недосказанность, над которой, как он считал, имеет власть лишь интуиция. Милашев-



Иллюстрация. 1927—1971.
Ф. М. Достоевский. Дядюшкин сон. Бумага, тушь, акварель.
М.: Гослитиздат, 1956.

скому отчасти такая позиция была близка, и он учел ее в работе над романом. В первом цикле иллюстраций к «Мадам Бовари» (1945) художник не решается «повернуть» свою печальную героиню «лицом к читателю». Но ее позы, мягкие жесты, окружение и одежда говорят зрителю значительно больше, чем если бы художник сосредоточил наше внимание на выражении ее лица. Позже, в переработанном издании, он все-таки делает это, подчиняясь неизбежным и иногда жестоким условиям заказа. Иллюстрации к «Мадам Бовари» нашли свое место в ряду лучших достижений художника, и сам же он дал им прекрасную характеристику: «...я стремился дать некую музыку черных пятен. Создать „мелодию", которая бы соответствовала общему тону повествования Флобера. Какой-то его неторопливости, некоей тягучести...»

С конца 1940-х годов, периодически продолжая работать в акварели и живописи, Милашевский наряду со «взрослой» все больше иллюстрирует детскую литературу. «Чтобы рисовать „Сказки", надо разбудить что-то у себя, там, в глубокой кладовой духа, а не делать перерисовки в музеях»,— писал он. Художник основательно изучает историю и народную культуру, ему помогают не только эрудиция, но и воспоминания детства, проведенного на Волге, а также знание провинции, в которой традиционно сохранялись характерные особенности русского быта конца XVIII — начала XIX века.

Большой удачей художника стала серия иллюстраций к «Сказке о попе и работнике его Балде», над которой он работал много лет, создавая многочисленные варианты и к сказке П. П. Ершова «Конек-Горбунок», которая в 1958 году была признана одной из лучших книг года. Яркие, окрашенные доброй иронией, иллюстрации Милашевского к сказкам насыщены интересными деталями, жизненными и историческими подробностями. Они увлекают детей в мир красоты и наивной безыскусной фантазии. На последнем этапе творчества сказки явились серьезным вкладом художника в искусство иллюстрирования детской литературы, а лучшие работы — «Конек-Горбунок» и «Сказка о попе и работнике его Балде» — выдержали испытание временем и постоянно переиздаются нашими издательствами.

В. А. Милашевский вместе с советским искусством прошел весь путь развития от революции до середины 1970-х годов. Самое главное на этом пути можно выразить словами самого художника: «Я верил тогда и верю теперь, что пути реализма неиссякаемы и что в области именно реализма только и возможны новые качества искусства, новые его грани, новые отражения новых эпох».

О. Воронова

Виталий Волович

У каждого художника свой круг тем и пристрастий. Свердловский график Виталий Волович чувствует себя счастливым, работая со старой европейской литературой. Было бы точнее сказать, что долгое время он стремился ограничить свое творчество произведениями средних веков и эпохи Возрождения. Художник долго и тщательно изучал жизнь того времени — работал в музеях и библиотеках, стремился понять мироощущение людей далеких эпох, покрывал бесчисленные альбомы и блокноты зарисовками деталей быта: обстановки, одежды, вооружения. «Выхожу вечером из мастерской, иду по ночному городу, и все мне кажется нереальным, как воспоминание, а какой-нибудь лорд Хестингс или сэр Роберт Брекенбери словно живые, вот только сейчас расстался с ними» [1],— признавался он.

Воссоздание канувших в Лету эпох отвечало романтическому строю его души. И все же главным было не это. Волович обращался только к классике: к «Отелло» и «Ричарду III» Шекспира, «Эгмонту» Гете, роману о Тристане и Изольде — к произведениям, дававшим ему возможность размышлять о таких социальных и нравственных императивах, как добро и зло, любовь и ненависть, честность и лицемерие, справедливость и насилие. Его волнуют не сюжеты и не исторические особенности эпох, не случайное и частное, но общечеловеческое взаимостолкновение человеческих страстей и характеров. Возможно, именно поэтому ему важно, чтобы иллюстрируемые произведения были отдалены по фабуле от современной жизни. Избегая прямого следования текстам, он создает, хотя и созвучные им, но самостоятельные, почти аллегорические образы, олицетворяющие жизнь идей, заключенных в произведениях.

Волович обрел свое лицо в гравюрах к «Вересковому меду» Стивенсона, исполненных для международного конкурса IBA-65 в Лейпциге. Девиз конкурса «Будущее принадлежит не войне, а миру, не бомбе, а книге» словно подтолкнул художника к публицистичности, к открытому утверждению гуманистических идеалов. Он не просто показывает нападение шотландцев на страну пиктов, но противопоставляет два мироощущения: жестокую тупость и агрессивность завоевателей и доверчивую благожелательность побежденных. Впервые работа над формой произведения становится

[1] Здесь и далее неоговоренные цитаты приведены из писем художника к автору статьи.

для него работой над ее смыслом. Легки и воздушны листы, воссоздающие заросшую душистым вереском страну пиктов, веселы и жизнерадостны сами пикты, похожие на сказочных английских гномов в традиционных островерхих колпачках — сказочная форма дает художнику наиболее широкие возможности обобщения. В противоположность им шотландцы словно вырезаны из темного, шероховатого камня; вооруженные мечами и секирами, закованные в латы, они уже тяжестью своей давят на пиктов.

С 1965 года Волович начинает работать над драматургией книжного оформления. В собранных под одной обложкой «Песне о Буревестнике» и «Песне о Соколе» М. Горького (эту книгу Волович целиком оформил сам: выбрал формат, создал и иллюстрации, и макет) гравюры делятся на черно-белые и красно-коричневые — на реальный и символический планы, которые, перекликаясь между собой, помогают читателю понять суть книги: реет над морем Буревестник, поднимает знамя революции восставший. Двухцветности гравюр соответствуют два тона литер: стихи набраны черными, проза — красно-коричневыми. Основные иллюстрации помещены на разворотах, горизонтальная протяженность которых создает впечатление огромного пространства — действие происходит в широком, открытом всем ветрам мире. В завершающем форзаце художник словно воочию видит исполнившееся предсказание Буревестника: буря грянула, солдаты, рабочие и крестьяне со штыками наперевес идут в атаку. И будто последний аккорд, заново воспринимается суперобложка: на ней, похожей на потемневший надгробный камень, напоминающие о пролитой борцами революции крови алые буквы.

В иллюстрациях к «Вересковому меду» и в оформлении поэм Горького Волович заявил о себе, и имя его сразу стало известным. Эту известность укрепила и работа над трагедиями Шекспира «Отелло» (1966) и «Ричард III» (1967). Художнику удалось избежать подражания многочисленным предшественникам, найти свой угол зрения. Он не занимался ни психологическим анализом, ни индивидуальной характеристикой действующих в трагедии лиц. Его волновали поставленные Шекспиром философские и морально-этические проблемы. Не перипетии сюжетов, не поступки героев, но социальная суть происходящих событий, нравственный смысл образов — вот критерий, с которым художник подходил к иллюстрированию. Поэтому он не боялся эмоциональной гиперболы в рисунке, сознательно преувеличивал и хорошее и плохое. Воплощением скорбной и трогательной красоты мадонн Проторенессанса делает он Дездемону. На уродливого и злого паука похож у него Яго; в противоположность торжественной монументальности Отелло Яго охарактеризован мелкой, беспокойно-дробной формой. Вот он крадется за Отелло, вот нашептывает ему что-то — только





через действия, совершаемые им в присутствии мавра, показывает его художник: образ Яго вторичен по отношению к образу Отелло.

Выверенной точностью подкупают композиционные и собственно графические приемы оформления книги. Белый с золотом феодальный герб на обложке кажется на черном фоне беспокойным, тревожным. Предчувствие беды усиливается форзацем — его орнамент сплетен из колючих терний. Техника гравюры на картоне позволяет Воловичу, трансформировав свет в белый штрих, сохранить богатство светотеневых переходов и сделать фигуры похожими на каменные барельефы, замкнутые в условно-решенном пространстве. Из одной иллюстрации в другую переходит архитектурный мотив каменных арок или ниш, характерных для Возрождения: фигуры, как бы согбенные роком судьбы, вписаны в их каменную непреклонность. Эти арки не только душат людей, они разъединяют их; несмотря на сюжетную взаимосвязанность, каждый из героев Воловича живет в своем замкнутом внутреннем мире. Этот прием помогает графику заменить действие насыщенностью чувств, драматизм поступков — драматизмом эмоций.

Еще более сложна система пластических образов в «Ричарде III». Если в «Отелло» одинаково сильно звучат и архитектурные элементы, и атрибуты средневековых книг, и реминисценции английского театра ели-

Иллюстрация к I акту. У. Шекспир. Отелло. М.: Художественная литература, 1968. Гравюра на картоне.

Иллюстрация к V акту. У. Шекспир. Отелло. М.: Художественная литература, 1968. Гравюра на картоне.



Суперобложка. 1967. У. Шекспир. Ричард III. М.: Искусство, 1972. Офорт.

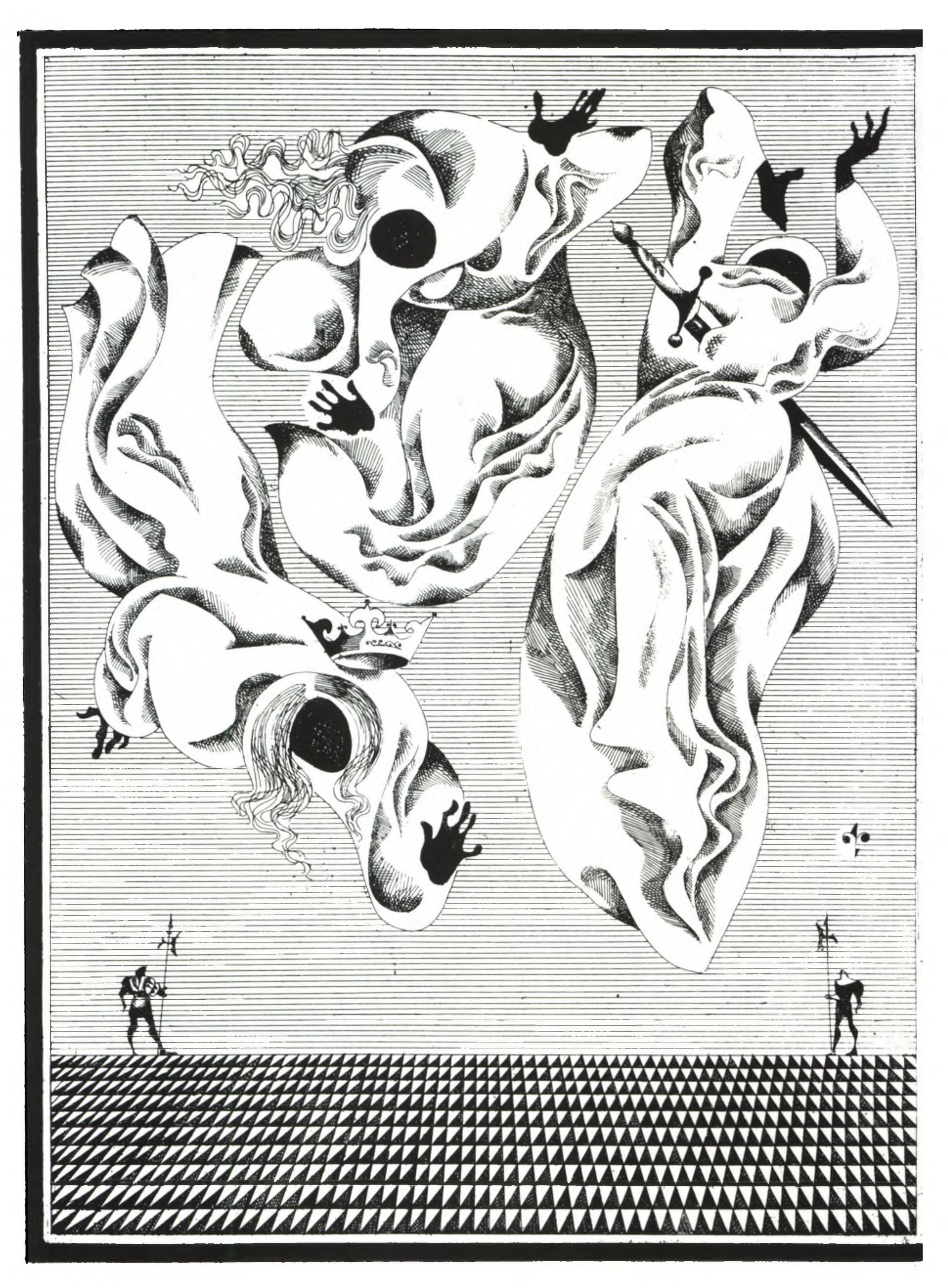


Иллюстрация. 1967. У. Шекспир.
Ричард III. М.: Искусство, 1972.
Офорт.

заветинских времен. В форзацах возникают мрачные башни и узкие переходы Тауэра, мощные стены, окованные железом крепостные ворота.

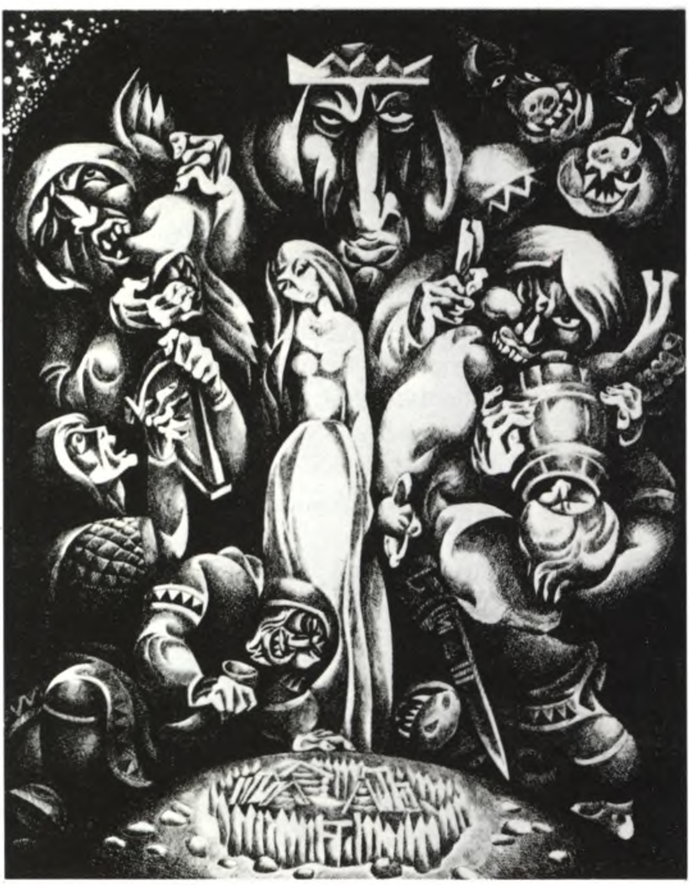
Тщательно отобранные архитектурные мотивы воссоздают обстановку происходящих событий и одновременно подчеркивают их жестокость, являясь своеобразным камертоном. Перед началом действия художник «представляет» героев зрителю: на первом же развороте — четыре большие вертикальные иллюстрации, воссоздающие персонажей трагедии; на вьющейся возле каждого стилизованной белой ленте написаны их имена. Ричард Глостер на этом развороте появляется с маской в руке. Эта маска — символ его двоедушия и ханжества. Осудивший Хестингса на казнь, он лицемерно льет слезы: «Как я любил того, о ком я плачу!» [2]. Актерский жест поднятой руки подчеркивает его лживость. Но маска — это и символ театра, условность спектакля, который могли бы сыграть в старинном «Глобусе». Волович все время напоминает нам о театральной сущности «Ричарда III». Она и в патетической характерности жестов, и в расстановке фигур в мизансценах, и в своеобразной трактовке «единства действия». Тщательно проработанные черно-белые клетки «паркета» сопровождают все офорты (на этот раз график обращается к технике травления по цинку). Даже убитый в чистом поле, Ричард умирает на «паркетных» клетках. Броская контрастность черных и белых конусов, из которых складываются эти клетки, то есть постоянное остронапряженное столкновение и борьба диаметрально противоположных цветов, дает возможность зрительно передать колючую, злую среду, адекватную эмоциональной атмосфере трагедии. Не позволяют забыть о ней и предметы-символы — геральдические лилии, весы, корона. Лилии уводят зрителя в средневековье, весы являются символом правосудия, за корону идет ожесточенная, кровопролитная борьба. Характерно, что ни у палача, ни у убийц Кларенса нет лиц, вместо них черная пустота — все внимание художника сосредоточено на кинжалах и вцепившихся в кошельки пальцах.

Герои Воловича однозначны, они не подвержены психологическим колебаниям, их характеры рассмотрены не в развитии, но в статике сложившимися, завершенными. Лишь Ричард, поначалу смиренный, готовый легко согнуть спину, гордо распрямляется, надев корону, но метаморфоза эта лишь обличает его низменную сущность. Смерть Ричарда как бы восстанавливает для художника справедливость, нарушенную гибелью Дездемоны и Отелло. Там по навету злодея гибнут любовь и верность, здесь наконец злодей и узурпатор сокрушен рукой честного человека. Зло не должно и не может торжествовать над добром — вот постулат художника.

Как правило, Волович избегает воспроизведения многих деталей. Стремясь подняться над бытом, он останавливается лишь на тех, которые

[2] Шекспир У. Ричард III. М., 1972, с. 110.





передают колорит, дух эпохи. «Отелло» для него — трагедия обманутой чистоты, оклеветанной верности, «Роман о Тристане и Изольде» (1972) — трагедия любви, непреодолимой, как рок, и безжалостной, как судьба, любви, задавленной условностями и жестокими обычаями жизни. «В истории любви Тристана и Изольды,— говорит он,— я вижу не куртуазность, а призыв к разумной людской связи во всем: прежде всего в доверии, чистоте, достоинстве отношений. Действительность порой бесчеловечна. Но разве не человек повинен в среде бесчеловечной, жестокой и замкнутой? Я не могу создавать голубые сюжеты, и мои иллюстрации к легенде — не только про любовь».

Мир обыденный органически сочетается с миром преданий. Волович одинаково реально изображает и действительно существовавшего отшельника и легендарную битву рыцаря с фантастическим драконом. В этой реально призрачной действительности любовь Тристана и Изольды не толь-

Иллюстрация. Сага о Гунилауге, змеином языке. 1969. Офорт. Не издана. Экспонирована на Международной выставке книги. Москва, 1970.

Иллюстрация. Сага о Волсунгах. 1969. Офорт. Не издана. Экспонирована на Международной выставке книги. Москва, 1970.

ко незаконна, но и преступна. Чтобы передать это пластическими средствами, Волович прибегает к своему излюбленному приему — композиционному лейтмотиву. На этот раз им оказываются фронтальные каменные стены — влюбленные словно зажаты в них. Тщетно тянут они друг к другу руки: мечты их несбыточны, и они знают это, на застывшие трагические маски похожи их лица. Их постоянно преследуют химеры — воплощение злой судьбы, символы отвергающего их общества, личных угрызений совести. Химеры не оставляют их даже после смерти: одна из химер цепляется за камень, разделяющий их тела,— тема химер как бы трансформирует драматургический принцип двойного действия в «сквозное изображение». И все же стоит вглядеться в посмертное изображение Тристана и Изольды. Отрешившись от земного бытия, они остались верными земным чувствам: в их руках пылающие сердца, да и сами они излучают непреходящий внутренний свет.

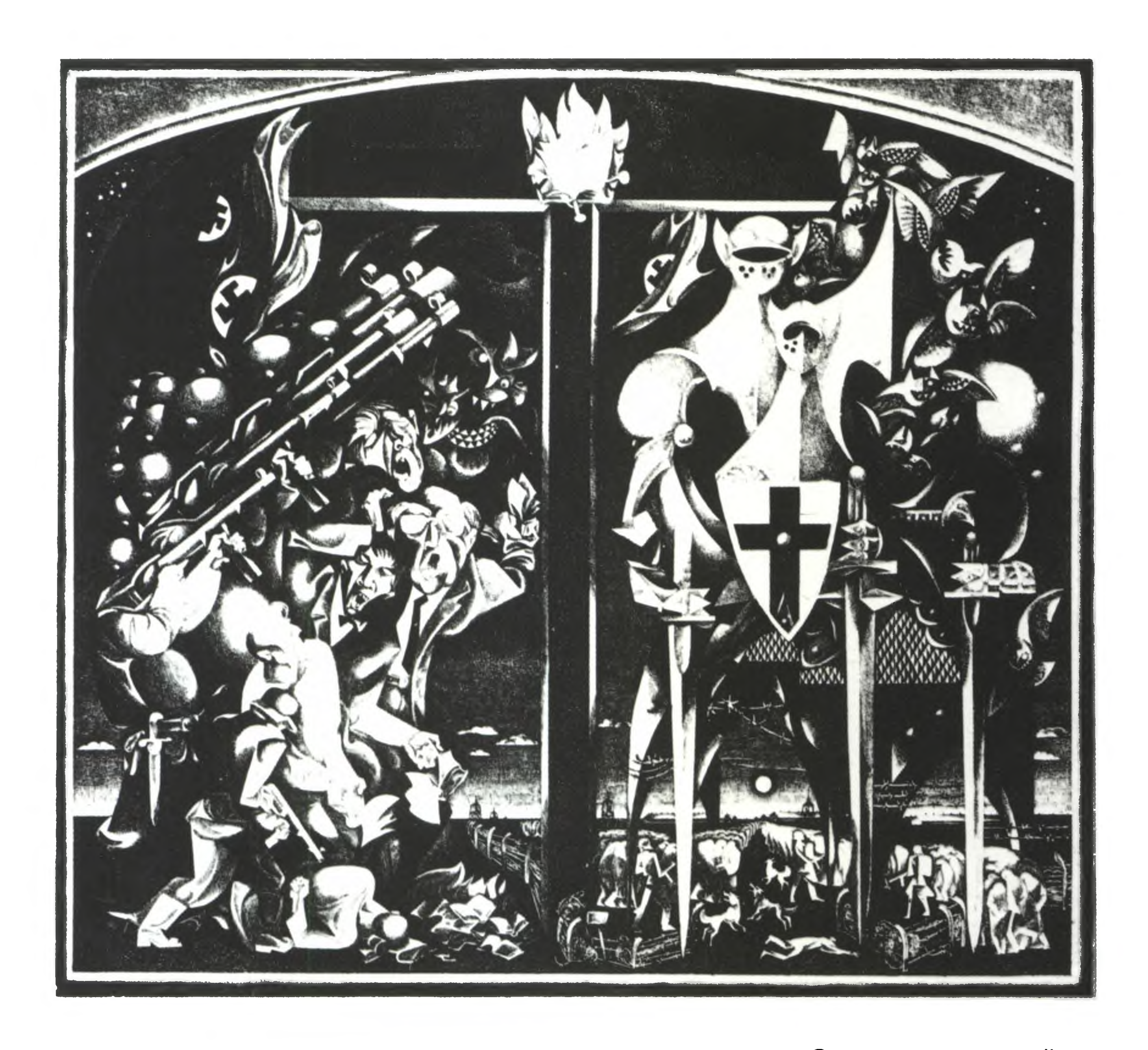
В этой серии, сохраняя характерные для него обобщенность и монументальность, Волович делает листы, в которых, в отличие от предыдущих работ, фигуры объемнее, формы мягче, на смену чеканной четкости рисунка приходит плавность линий.

Иллюстрации к «Роману о Тристане и Изольде» решены художником как лирическое воспоминание. Он вводит образы плакальщиц, менестрелей, поющих гистрионов, снова и снова напоминает, что «прекрасная повесть о любви и смерти» была в Западной Европе одним из самых распространенных произведений средневековой поэзии.

В исторические темы Волович всегда привносит духовный опыт современности. Иллюстрируя ирландские и исландские саги (1968), утверждающие представления родового общества о героизме как о силе и жестокости, он вступает с ними в открытую полемику. Показывая весь ужас мира железа, меча и крови, в котором живут герои саг (пьяная вакханалия царит на свадьбе Сиггейра, разъяренные чудовища насмерть затаптывают Сванхильд, над всей землей навис тяжелый меч короля), художник заменяет эпическое бесстрастие рунопевца своей ненавистью к фетишизации грубой силы. «Я рассматриваю цикл иллюстраций к сагам как антифашистский цикл,— рассказывает он.— Если бы зло стало достоянием далекой истории, к нему можно было бы отнестись академически холодно. Но оно лживо, фашизм может опять поднять голову, опалить нас дыханием. Долг художника — бороться с ним» [3].

Иллюстрации к ирландским и исландским сагам созданы раньше, чем иллюстрации к «Роману о Тристане и Изольде», Волович приступил к ним сразу после окончания работы над «Ричардом III». И все же представляется закономерным говорить о них, нарушив хронологический принцип: в размышлении над ними у художника рождаются новые формы, новое

[3] Воронова О. Виталий Волович. Книжная графика. М., 1973, с. 118.



понимание взаимоотношений иллюстратора с текстом. От торжественной статичности, от лаконизма офортов к «Ричарду III» не остается и следа. Все строится на вихревом движении. Пространство листов густо заполнено: персонажи саг живут в тесно населенном, может быть, даже перенаселенном мире, крупные формы перемежаются мелкофигурными изображениями, натуральные сосуществуют с деформированными, гротесковыми, люди с химерами; диковинные эти существа переданы с максимальной осязаемостью. Соединение иллюзорной реальности с фантастикой и гиперболой придает листам неповторимое своеобразие.

В 1979 году художник создает цикл иллюстраций-разворотов к «Эгмонту» Гете. В этих иллюстрациях он использует свои предыдущие завое-

Центральная часть триптиха по мотивам «Страх и отчаяние в Третьей империи» Б. Брехта. 1970. Офорт.



вания и находки, но поднимает их на новый идейно-художественный уровень. Воссозданная в «Эгмонте» эпоха — одна из жесточайших в истории Европы. Герцог Альба, наместник Испании в Нидерландах, и его «кровавый совет» обвинили в оскорблении короля всю нацию.

Волович вводит в иллюстрацию тему всепобеждающей смерти, ее триумфа, ее победоносного шествия — изображение стократно повторенного в искусстве того времени скелета на коне. Виселица становится у него символом эпохи. Повторяющиеся ритмы композиций подчинены доминантам вертикалей и горизонталей — сходство построенных из этих прямых линий конструкций с виселицами усугубляется то свешивающимися с них веревочными петлями, то деревянными помостами. Виселицы почти не ос-

Заставка. 1972. Ж. Бедье. Роман о Тристане и Изольде. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1978. Автолитография.

Иллюстрация. 1972. Ж. Бедье. Роман о Тристане и Изольде. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1978. Автолитография.



тавляют свободы для персонажей, стискивают их, сковывают их движения. Художник упорно напоминает об атмосфере, в которой развивается действие, о той духовной придавленности, которую испытывали нидерландцы. Их жизнь проходит как бы в полусумраке — контрасты ослепительно-белого и бархатно-черного цветов уступают место полутонам, приглушенной нюансировке.

Холоден, властен, жесток герцог Альба. В его облике Волович сохраняет лишь отдаленное сходство с иконографическими изображениями — ему важен не облик и даже не характер наместника, но его роль в судьбе Нидерландов. Огромный, с головы до ног закованный в латы, он занимает почти всю плоскость листа; конструкции виселиц и эшафотов служат рамой для его портрета. График не только представляет, но и судит Альбу: это чувствуется и в резких гранях жесткого рисунка, и в его словно металлическом звучании. Такое же осуждение проявляется и в саркастическом изображении священника, благословляющего смерть. Зато оно полностью исчезает, когда художник показывает простых людей — их честные лица, их глаза, исполненные тоски, ужаса и сострадания, их руки, сведенные мольбой или отчаянием: язык их горя понятен ему до последнего слова.

В форме своеобразных диптихов построены иллюстрации к «Эгмонту». К близкому приему Волович прибегал в «Отелло»; там он словно указывал возможность какого-то выхода из интриг, рисовал уходящий в море корабль, далекие замки на цветущих горных вершинах. В «Эгмонте» он не дает душевного отдыха ни себе, ни зрителю, не только не смягчает, но, напротив, все время усугубляет драматичность сюжета; так, рядом с виселицами возникает аллегорическое изображение инквизиции в виде волка в монашеском одеянии, с большим крестом в руках.

Не повторяя внешней, романтической фабулы трагедии, он стремится донести до читающего ее образную и социальную суть. У Гете только упоминается, что Эгмонт проявил героизм в битве при Гравелингене. Волович же исторически точно, почти документально, изображает эту битву. У Гете говорится, что нидерландцы собираются вокруг протестантских проповедников. Волович расшифровал эти слова, показывая проповедника восходящим на ступени виселицы: «иконоборцев» (иконоборчеством окрестили потрясший страну народный стихийный взрыв) было разрешено убивать без суда и следствия.

Иллюстрации Воловича требуют такой же вдумчивости при восприятии, как и сам литературный текст. «Иллюстративная серия развивается по собственным законам,— утверждает художник.— Иногда сюжет, возникший не из самой книги, а из ее атмосферы, оказывается более связанным с сутью произведения, чем буквально следующий тексту. Из такого понимания возможностей книжной графики и рождается последняя иллюстра-

ция к «Эгмонту» Гете, не воссоздающая трагедию, но словно являющаяся ее продолжением: начинается народное восстание, виселицы колеблются и разваливаются, и один из гезов, поднявшись на помост, перерезает веревочную петлю.

Произведения Воловича неоднократно экспонировались на международных книжных фестивалях и выставках, отмечались международными призами. И это не случайно. В лучших своих работах художник показал себя подлинным мастером, серьезно и возвышенно относящимся к задачам искусства, к вдохновляющим его произведениям. Его иллюстрациям чужда приблизительность, он стремится к полной досказанности рисунка, к ювелирному мастерству в графике. Он с одинаковой виртуозностью пользуется любыми способами травления и обработки металлической доски, рисует по камню, режет картон, обращается к редкой технике резерважа, точно зная выразительные возможности материалов, умеет добиться от них максимального художественного эффекта. Он не боится труда, работает много, истово. Отдых? Но непременно с карандашом, фломастером, акварелью — именно на отдыхе рождаются акварельные циклы «Исфара, Коканд, Ворух» (1973), «Хива, Бухара» (1975), «Суздаль» (1980) и другие.

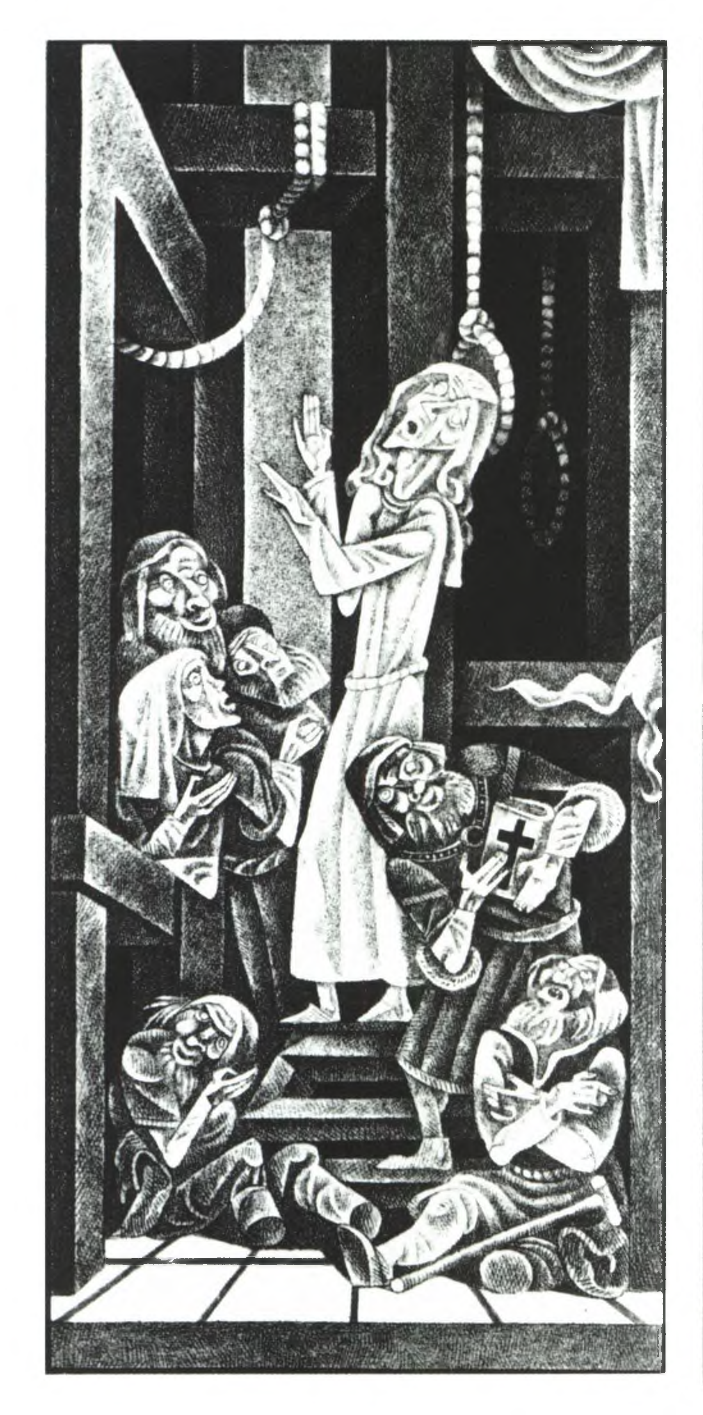
Волович не просто переводит словесные образы на язык образов зрительных. Он умеет проникнуть в сущность литературного произведения, понять заложенные в нем идеи, вскрыть цели, которые оно преследует. В работе перед ним всегда стоят вопросы: что, как и зачем? Его иллюстрации, несмотря на заключенную в них страсть, всегда глубоко интеллектуальны. Это иллюстрации-мысли, иллюстрации-идеи, проведенные через горнило чувства и доведенные до зримой ясности. Классическая литература для него — не только историческая ценность, но и обладающий вечной жизнью и молодостью сгусток больших раздумий и страстей. Какое бы произведение Волович ни иллюстрировал — «Отелло» или «Ричарда III», «Роман о Тристане и Изольде» или «Эгмонта», он стремится к выявлению заключенных в нем этических, имеющих общечеловеческую важность проблем, к раскрытию его гуманистической сущности.

На этом же стремлении основана и его последняя работа — иллюстрации к «Слову о полку Игореве». «Моей задачей было всеми силами разрушить стереотип отношения к „Слову“ как к мертвому памятнику далекого прошлого, сделать его живым, волнующим»,— говорит художник. И действительно, его иллюстрации необычны. Мы привыкли, что трагедия, постигшая Игорево войско, смягчена «патиной времени», да и язык эпоса, по тем временам образный и патетичный, теперь чаще всего воспринимается как плавная размеренная речь. Волович как бы возвращает «Слову» экспрессивность его первоначального звучания — его иллюстрации остро-эмоциональны, полны боли и страсти.





Иллюстративные развороты.
И. В. Гете. Эгмонт. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1979. Офорт.





Кто главный герой его листов? Игорь? Ярославна? Нет, «пълк Игорев», дружина, «ищущая чести», сражающаяся и гибнущая. На его листах, исполненных в технике офорта с мягким лаком и многократным травлением, есть и воин, вознесенный над полем боя, и женщина, оплакивающая его смерть, но в большинстве случаев Игорево воинство не конкретизировано, вниманию зрителя представляются не отдельные персонажи, а народ в целом. Поражение Игоревой дружины для Воловича не княжеская трагедия, а народная.

В столкновении, в противоборстве людских потоков видится художнику сеча между русскими и половцами. Русь отстаивает себя в борьбе со степными кочевниками — как символы этого на листах появляются то христианская церковь, напоминающая очертаниями храм Покрова на Нерли, то каменная скифская баба. Введены в иллюстрации и элементы русского язычества, которые еще были сильны во времена Святослава: девы обиды Жля и Карна, волки, «грозу накликающие по оврагам» — не только действия, но и миросозерцания людей тех лет старается отразить график.

Иллюстрации к «Слову», так же как и иллюстрации к «Эгмонту» или «Тристану и Изольде», условны. Одежда героев, аксессуары, типажи — русские, но «русскость» эта не в доскональном копировании, а в умении художника уловить характерные национальные особенности и пластику костюма или предмета. Не к «дословной» точности, а к обобщению тяготеет он. «„Слово о полку Игореве“,— объясняет Волович,— как и всякое великое произведение, является и национальным, и общечеловеческим. Национальное — аксессуары, характер образов. Общечеловеческое — чувства и идеи: любовь, долг, боль, призыв к единению. Именно поэтому я прибегаю к некоторой условности изобразительного языка. Оно позволяет дать современное выражение этим идеям, сделать события далекой истории сегодняшними».

Итак, продумана, завершена еще одна большая работа, ставшая рубежом в творчестве Воловича: ведь он впервые после оформления «Песни о Соколе» и «Песни о Буревестнике» (1965) обратился к русской литературе. Прошло время и художник может иначе оценить свое произведение. Какие же он видит в нем достоинства и недостатки? «Строго говоря,— ответил на этот вопрос Волович,— художник должен бы приступить к работе уже после того, как закончит ее. Тогда у него возникает ощущение знания и понимания материала. Но и это ощущение иллюзорно. „Слово“, как и все великие литературные памятники, неисчерпаемо, оно рождает все новые и новые идеи».

В этом ответе — весь Волович. Его чувство ответственности перед искусством, бескомпромиссная требовательность к себе, готовность работать, не щадя ни сил, ни времени.

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

С. Голынец

От «искусства в книге» к искусству книги. Графика И. Я. Билибина

В 1899 году мало кому в то время известный ученик И. Е. Репина по тенишевской мастерской Иван Билибин [1] выполнил виньетки для журнала «Мир искусства» и приступил к работе над иллюстрациями к русским народным сказкам, вскоре выпущенным Экспедицией заготовления государственных бумаг. В том, что молодой художник делал первые шаги в искусстве, выполняя издательские заказы, не было ничего удивительного: так начинали самостоятельную жизнь многие его предшественники, но обычно они смотрели на эти заказы, как на нечто не вполне творческое. Билибин сразу пришел к убеждению, что «иллюстрации — труд оригинальный и интересный»[2], к убеждению, верность которому он сохранит до конца жизни, когда назовет «художественную графическую книгу» «одной из вершин в искусстве живописи и рисования»[3].

Конечно, Билибин не был одинок: новое отношение к книге — значительное достижение русской культуры начала XX века, приведшее вскоре к расцвету отечественного книжного искусства. Здесь, с одной стороны, сыграли свою роль традиции предшествующего столетия, когда русское изобразительное искусство испытывало сильное влияние литературы, а с другой — ярко проявились особенности художественного творчества новой эпохи, склонного к более опосредованному отражению действительности, мечта о синтезе искусств. Книга, как и театр, привлекала к себе многих художников «Мира искусства», но Билибин первым из них сделал работу для полиграфии основным делом жизни.

Художественную ситуацию тех лет, когда Билибин начинал творческий путь, метко охарактеризовал В. Н. Левитский, тогда же занимавшийся в тенишевской мастерской и позже посвятивший себя книге: «...слова „график" еще не было, ...было „большое искусство" и „малое", ...а, оказывается, график-то уже родился где-то в Тарховке под Санкт-Петербургом и бойко пробивал себе дорогу, маниакально преданный линии»[4]. Билибин действительно оказался прирожденным графиком: склонность к четкости и определенности контуров прослеживается уже в его юношеских рисунках и даже этюдах маслом, не случайны и его ранние пристрастия к мастерам академического направления с их тщательной отделкой деталей. Однако неоспоримо и то, что эта преданность линии, одержимость линией не только свойство дарования, но и черта стилистики модерна. Характерное для модерна стремление к слиянию декоративного и изобразительного начал особенно ясно проявилось в оформлении книги, в журнальном и плакатном рисунке.

В России термин «графика», употреблявшийся вначале в кавычках, появился в первые годы XX века и адресовался лишь рисунку, тяготеющему к линейному орнаменту и силуэту и предназначенному для полиграфического воспроизведения. Несмотря на то, что графика модерна — явление общеевропейское и даже мировое, петербургские мастера, возможно, были категоричнее зарубежных коллег в противопоставлении графики в таком узком смысле слова тональному и вольноштриховому рисунку, о чем впоследствии Билибин вспоминал: «Понимание термина „графика" как той отрасли штрихового книжного рисунка, где центр тяжести падает на обработку самой линии („искусство красивой линии", как говорил Бакст), есть понимание главным образом русское... Наше понимание графики с начала XX века сопряжено с большой дисциплиной и большой линейной каноничностью. Вольный штриховой рисунок, где линия сама по себе не культивировалась, графическим не считался»[5].

Разумеется, стилистика модерна обусловливалась не только формальными задачами. Та орнаментализованная линия, о которой писали и Бакст, и Билибин, и Левитский, подчиняя изображение

[1] Иван Яковлевич Билибин (1876—1942). В 1895—1898 гг. учился в Школе Общества поощрения художников, летом 1898 г.— у А. Ашбе в Мюнхене. Осенью того же года поступил в тенишевскую мастерскую И. Е. Репина, оттуда в 1900 г. переведен в его же мастерскую в Высшем художественном училище Академии художеств, где занимался до 1904 г.

[2] Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике/Автор вступ. статьи и коммент. С. В. Голынец. Л., 1970, с. 71.

[3] Там же, с. 57.

[4] Там же, с. 136.

[5] Там же, с. 54.



Титульный лист. 1903. Художественные сокровища России. Т. 3. Спб.: Императорское общество поощрения художеств, 1903.

плоскости, дематериализовала изображаемый мир и способствовала созданию символико-романтических и фантастических образов. Не случайно предтечами графики модерна в России оказались иллюстраторы сказок, художники мамонтовского кружка: В. М. Васнецов, Е. Д. Поленова, С. В. Малютин. Знакомство с их работами и помогло Билибину найти свою тему.

Иллюстрации к русским народным сказкам заняли у Билибина около четырех лет. Они еще незрелы, а порой подражательны. Разнообразен отразившийся в них круг увлечений: эпические полотна В. М. Васнецова и сатирические рисунки А. Ф. Афанасьева, монументальные композиции А. Галлена-Каллелы и изысканная графика М. Буте де Монвеля, символические картины А. Беклина и иллюстрации немецких художников XIX века к немецким сказкам. С древнерусским искусством Билибин был знаком в то время не столько по первоисточникам, сколько по работам интерпретаторов и не всегда ориентировался на высокие образцы. Тем не менее уже в этих, ранних иллюстрациях обнаружились те качества, которые делают Билибина легко узнаваемым, не позволяют спутать с предшественниками и современниками. Прихотливый рисунок и декоративность расцветки дали возможность даже в жанровых сценках передать ощущение волшебного мира. Сказочность сочетается у Билибина с народным юмором, умением обыграть и довести до гротеска смешную черту в облике человека, комическую бытовую деталь.

Билибин сразу проявил себя художником книги: не ограничиваясь выполнением отдельных иллюстраций, он стремился к ансамблевому решению. Однако преодолеть груз невысокой оформительской культуры тех лет было нелегко. Шесть крупноформатных книжек-тетрадей перенасыщены украшениями: иллюстрации заключены в рамки, имитирующие выжигание и резьбу по дереву и напоминающие скорее эклектику, нежели модерн. Плоскость книжной страницы художник подчеркивает однотонными заливками и замкнутым контуром, но недостаток опыта и мастерства сковывает его, и он робко обводит тушью фигуры, предметы и детали пейзажа, кое-где моделирует объем свободным, не подчиненным графической дисциплине штрихом и светотенью. От книжки к книжке графические приемы обретают все большую отчетливость. В иллюстрациях к «Белой уточке» линия становится организующим началом плоскостной композиции, некоторую пестроту ранних акварелей сменяет объединяющая холодная цветовая гамма с яркими декоративными акцентами.

Дальнейшая эволюция Билибина связана с поездками 1902—1904 годов на русский Север, где он знакомится с народным прикладным искусством и деревянным зодчеством. Несмотря на то, что историко-художественные пристрастия отличали Билибина от основоположников «Мира искусства», именно пример А. Н. Бенуа и его сподвижников побудил молодого графика к серьезному изучению наследия прошлого. А это заставило пересмотреть и свои ранние работы, и творчество тех мастеров, под чьим влиянием он обратился к национальной старине. Теперь критике Билибина подвергается и псевдорусский стиль второй половины XIX века, и произведения художников мамонтовского кружка: «Создалась, наконец, целая полоса какого-то русского модерна, чисто западное веяние, заимство-

Обложка. 1899. Сказки. Царевна-лягушка. Спб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1901. Бумага, тушь, акварель, серебро, золото.


СКАЗКИ
ЦАРЕВНА-ЛЯГУШКА
РИСУНКИ И. Я. БИЛИБИНА
ИЗДАНІЕ



Иллюстрация. 1902. Дети и белая уточка. Сестрица Аленушка и братец Иванушка. Белая уточка. Спб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1903. Бумага, тушь, акварель.

вавшее от русского только некоторые внешние формы. Многие из узоров Поленовой, Якунчиковой и Давыдовой очень красивы и декоративны, но это не русский стиль»[6]. (Любопытно, что позже аналогичные упреки будут адресованы самому Билибину. «...Получился в конце концов „билибинский русский стиль“, вначале с невероятной отсебятиной, а впоследствии выработавшийся, но всегда с чувством чего-то определенно чуть-чуть не русского...»[7]) Действительно, русские художники во многом опирались на зарубежных предшественников. Поленова, например, отстаивала правоту своих исканий, ссылаясь на прерафаэлита У. Крейна [8]. Билибину же оказались близки немец Г. Фогелер, англичанин О. Бердслей, бельгиец Ш. Дудле, что не исключало ни у него, ни у Поленовой, ни у других русских мастеров усиленного внимания к отечественным традициям. Как и во многих странах, в России модерн приобрел национальные черты.

Субъективно отрицательное отношение Билибина к этому стилю не составляло исключения в среде «Мира искусства». Исследователи, опираясь на высказывания самих художников, нередко противопоставляют модерну мирискуснический ретроспектизм, хотя эти понятия не противоречат друг другу, а оказываются тесно связанными. Ведь именно обострившееся в рубежную эпоху чувство неумолимого хода времени заставило обратить взоры к прошлому, а поиски нового стиля возродили забытые художественные традиции. Модерн с его метафорической образностью объективно оказался близок «Миру искусства», проявляясь, однако, у его представителей по-разному. Так, Бакст, стремившийся к художественному преображению современности, смело распоряжавшийся стилями разных времен и народов, стал одним из типичных мастеров модерна. Напротив, у Бенуа или Билибина, зачарованных красотами минувшего, будь то эпоха Людовика XIV или допетровская Русь, новый стиль проявился в приглушенном виде. В зрелых композициях Билибина редко встретим характерную для модерна трактовку растительных и животных орнаментов (ее можно скорее заметить в ранних эклектичных работах художника), беспокойный ритм гнутых и ломаных линий. Билибина начинает шокировать та свобода в изображении архитектуры, костюма, утвари, которую допускали Малютин и Поленова [9]. Но неприемлемым оставалось для него и требование



полной археологической точности иллюстраций, реставрации в них реалий, лежащих в основе фольклорных образов [10]. Главным для Билибина была атмосфера русской старины, эпоса, сказки. Из достоверных деталей, из подлинных орнаментов он умел создать полуреальный-полуфантастический мир, что свойственно мирискусническому, если можно так сказать, умеренному варианту модерна.

Русский XVII век с его праздничностью цвета, узорчатостью измельченных форм Билибин предпочитал монументализму более отдаленных времен. Художник не был склонен к драматическому толкованию истории, ее философскому осмыслению, но в созданных им образах есть своя поэтическая правда. Златоглавые соборы и расписные терема на фоне лазурного неба, величественные и одновременно комичные бояре в горлатных шапках, рас-

[6] Билибин И. Я. Народное творчество Севера.— Мир искусства, 1904, № 11, с. 317.

[7] Иван Яковлевич Билибин, с. 135.

[8] Василий Дмитриевич Поленов. Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. М.; Л., 1964, с. 568.

[9] Иван Яковлевич Билибин, с. 139.

[10] Плотников В. И. Два неопубликованных письма И. Я. Билибина.— В кн.: Проблемы развития русского искусства. Л., 1976, вып. 8, с. 60—63.

Обложка. 1905. Ноты-буквы. Певческая грамота для начальных школ и народных хоров. Сост. на английской буквенной методе П. П. Мироносицкий. Кн. 1—2. Спб.: Синодальная типография, 1905.



Иллюстрация. «...Бочка по морю плывет». 1905. А. С. Пушкин. Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди. Спб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1907. Бумага, тушь, акварель.



Иллюстрация. Звездочет вручает Дадону золотого петушка. 1906. А. С. Пушкин. Сказка о золотом петушке. Спб.: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1910. Бумага, тушь, акварель, золото.



Заставка к стихотворению Вяч. Иванова «Стены Каиновы».— Адская почта, 1906, № 2, с. 2. Бумага, тушь.

прекрасные боярышни в шитых жемчугом кокошниках изображены Билибиным в характерных для отечественного модерна картинах торжественных шествий и предстояний, волшебных видений. Закованные в проволоку билибинской линии, подчиненные плоскости книжной страницы, эти видения лишены зыбкости и неуловимости. Графика нередко упрекают в излишней рассудочности, но никто не может отказать его работам в убеждающей силе воздействия. На долгие годы восприятие русской сказочности стало во многом билибинским. Даже те художники, которые, желая уйти от подобного восприятия, сознательно отталкивались от популярного иллюстратора, были вынуждены считаться с ним.

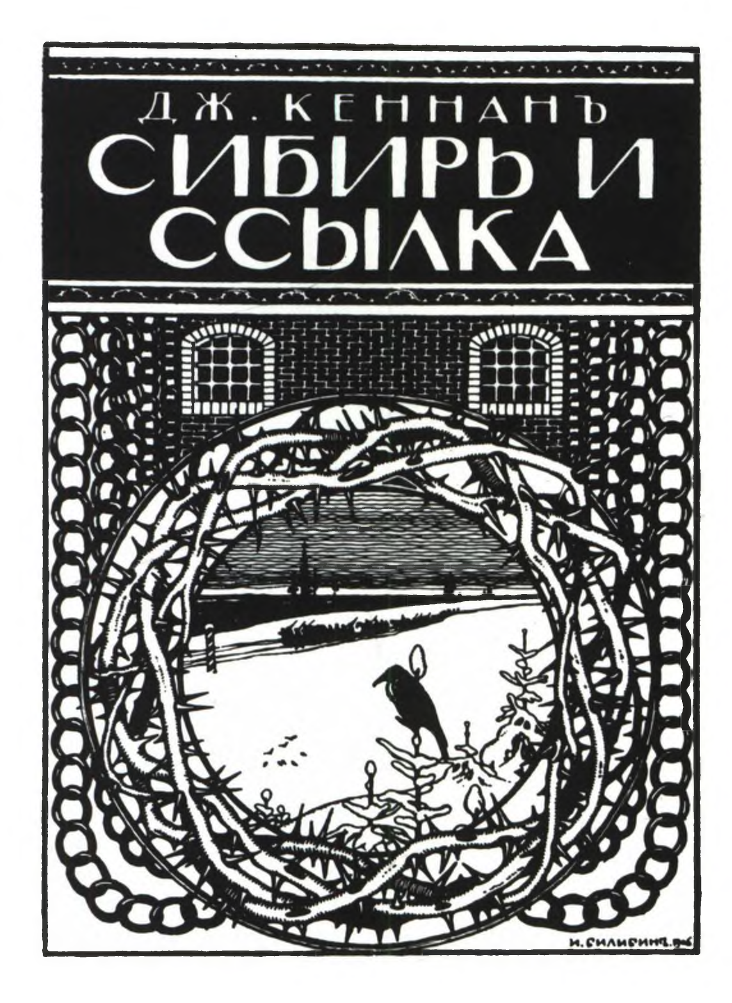
В творчестве Билибина обнаруживается ряд характерных особенностей модерна как стиля, приходящегося на рубеж двух стадий развития искусства — нового и новейшего времени [11]. Мастерам модерна открылась эстетическая ценность восточных культур, средневекового искусства, народного творчества, что имело огромное значение для сложения художественных систем XX века. Но сами представители модерна, в отличие от художников последующих авангардистских направлений, еще не могли решительно порвать с воспитавшей их академической традицией. Отсюда стремление Билибина соединить отдельные приемы древнерусского искусства и японской ксилографии с реальным воспроизведением натуры, орнаментализацию изображения с привычной прямой перспективой. Убедительный пример — выполненные под непосредственным впечатлением от северных поездок иллюстрации к былине «Вольга» (1902—1904) и к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина (1904—1905), где разные источники стилизации и разная степень стилизованности дают о себе знать как между листами серии, так и внутри отдельных композиций. Компромиссность в восприятии русских средневековых традиций сохранится у Билибина и в зрелых работах. «Стиль — древнерусский (народные картины и старые лубочные сказки, только облагороженные...)»,— писал художник о своих рисунках для игральных карт [12]. Думается, что эту меткую автохарактеристику можно распространить на билибинский стиль в целом. «Облагороженным лубком» явились работы второй половины 1900-х годов, прежде всего иллюстрации к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина (1906—1907, 1910). Билибин переносит в свои листы композиционно-графические схемы народной гравюры, но в то же время лишает лубок наивной непосредственности, поправляя его рисунок по законам академического искусства.

Аналогичная компромиссность есть и в отношении Билибина к технике исполнения. Среди образцов, на которые ориентировались художники модерна в поисках графически выразительного рисунка, были старая европейская и японская гравюры, по выражению Билибина, «линейные техники прошлого, где сам обрабатываемый мастером материал требовал четкого, внимательного и экономного отношения к каждой линии» [13]. Даже процесс выполнения Билибиным рисунка, когда художник, говоря его словами, «идет по своей карандашной линии, но он, с одной стороны, должен видеть ее неустанно,

[11] Сарабьянов Д. В. К определению стиля модерн.— В сб.: Советское искусствознание'78. Вып. 2. М., 1979, с. 222—223.

[12] Иван Яковлевич Билибин, с. 100.

[13] Там же, с. 54.





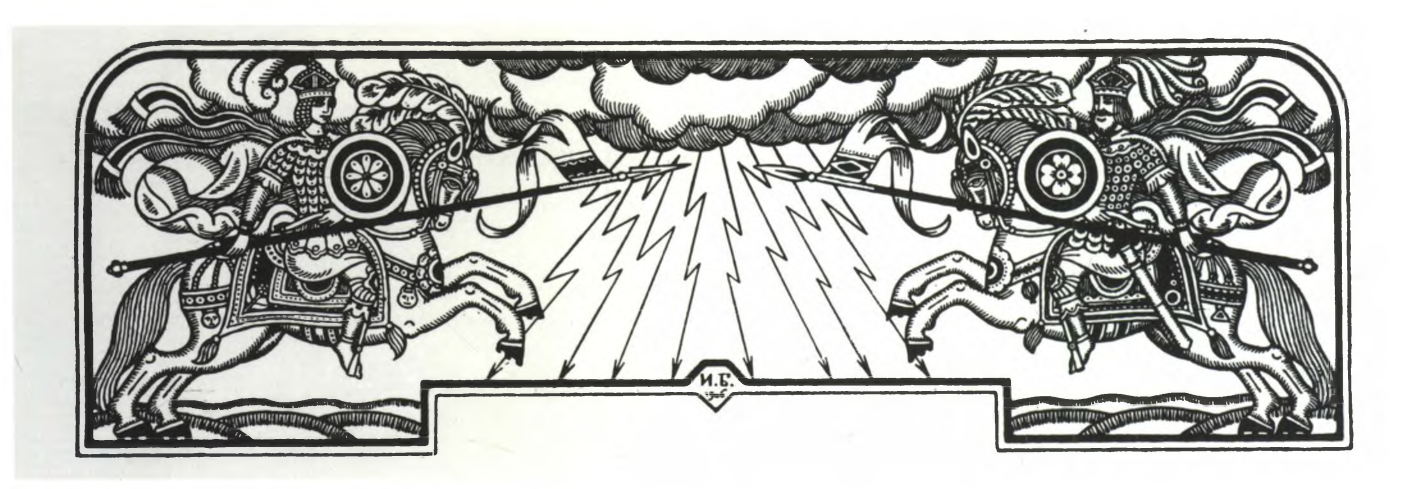
а с другой стороны, как бы и забыть о ней и творить уже окончательную черную линию или пятно»[14], напоминал принцип работы гравера. Используя стилистические приемы гравюры на дереве и металле, мирискусники пробуждали интерес к техникам авторской печати. Билибина можно считать в известной мере предшественником мастеров отечественной книжной ксилографии XX века, хотя он проявлял к их творчеству некоторую настороженность и сам «в материале» не работал. Его стальные проволочные линии проведены не резцом, а колонковой кистью.

Компромиссным было и понимание Билибиным книги в целом, что также характерно для модерна. Показательно в этом смысле даже название выставки, открытой в 1911 году в Петербурге при Всероссийском съезде художников: «Искусство в книге и плакате». Русские графики рубежа XIX—XX веков еще не занимались созданием книжной конструкции, а смотрели на книгу как бы извне. Проблемы собственно книжного искусства впервые четко были поставлены в статье Бенуа «Задачи графики», где он писал: «Во всяком случае не надо забывать в украшении книги об ее архитектуре. Мало придумать для нее заставной лист, виньетки и концовки. Гораздо важнее вопросы, так сказать, „планного" характера. Хороший архитектор узнается по плану сооруженного здания, по остроумию комбинации, по стройности частей, по всей анатомии постройки. И, действительно, лишь она даст сооружению настоящую жизненность, лишь она подскажет всю дальнейшую удачу и красоту фасадов. Так точно и художник, занятый книгой, должен обратить свое внимание первым долгом (и прежде всяких мыслей об

Обложка. 1906. Дж. Кеннан. Сибирь и ссылка. Спб.: С. Н. Салтыков, 1906.

[14] Иван Яковлевич Билибин, с. 57.

Обложка. Журнал «Адская почта». 1906, № 1.



орнаментировке) на основные требования красоты в книге: на выработку формата, на качество, на поверхность и цвет бумаги, на размещение текста в странице, на распределение и соотношение заполненных и пустых пространств, на шрифт, на пагинацию, на обрез, брошюровку и т. д.»[15]. Мысль Бенуа опережала современные ему достижения книжного искусства и предвосхищала завоевания следующего десятилетия. Однако она была рождена в процессе реальной творческой практики мирискусников, стремившихся к стилистическому единству иллюстраций и оформления, к целостности страницы, разворота, чем и подготовивших переход от «искусства в книге» к искусству книги.

Билибину здесь принадлежит особая роль. Сложившаяся у него ко второй половине 1900-х годов система графических приемов позволила подойти к ансамблевому решению книги. Это видно при сравнении изданий «Сказки о царе Салтане» и «Сказки о золотом петушке». Оба они представляют собой горизонтальные книжки-тетради с набором в три столбца. Но если в первой каждая иллюстрация воспринимается отдельно, нередко мешая соседней, то во второй Билибин добился стройности и соразмерности. Цветные иллюстрации, в которых главным выразительным средством стала четкая контурная линия, органично сочетаются с черно-белыми украшениями. Цвет сделался условнее, важную роль приобрела незакрашенная поверхность бумаги. Графические элементы книги от узкой полоски-заставки, обозначившей крепостные стены царства Дадона, до завершающей книгу, заключенной в круг концовки, где изображена расправа петушка с царем, составляют цельный ансамбль. Горизонтали, проходящие через все листы, подчеркивают формат книги, в которой выделен композиционный и смысловой центр: разворотный фриз — шествие Дадонова войска.

Опираясь на единичные опыты художников мамонтовского кружка, а также на зарубежные образцы, Билибин способствовал утверждению в русской издательской практике крупноформатной книжки-тетради, где иллюстрации и оформление занимают не меньшее, чем текст, место. Этот тип издания, будучи усовершенствован художниками предреволюционных и послереволюционных лет, оказался предназначенным прежде всего детям. Но его роль в развитии книжного искусства шире: тонкая книжка-тетрадь послужила другим изданиям примером ансамблевого решения, показав, по выражению А. А. Сидорова, «как надо бы было создавать книгу истинно художественную»[16].

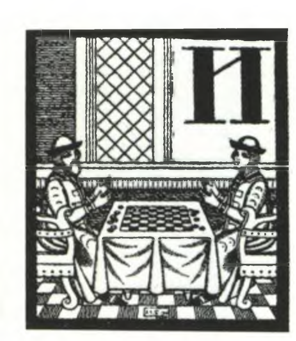
Над решением проблемы «художественной книги» параллельно с Билибиным работали его коллеги по «Миру искусства». Прежде всего сам Бенуа, «Азбуку в картинках» которого Экспедиция заготовления государственных бумаг выпустила вслед за первыми билибинскими книжками. Наибольшей книжностью отличаются у Бенуа иллюстрации к «Медному всаднику», в специальном издании увидевшие свет только в советское время. Другая широко известная серия художника — иллюстрации к «Пиковой даме» — не избежала разностильности. Несмотря на глубокое понимание законов книги, в собствен-

Заставка к статье А. И. Успенского «Древнерусская живопись» (XV—XVIII вв.). А. Рублев, С. Ф. Ушаков, В. Познанский. 1906.— Золотое руно, 1906, № 7—9.

[15] Бенуа А. Н. Задачи графики.— Искусство и печатное дело, Киев, 1910, № 2—3, с. 44—45.

[16] Сидоров А. А. Искусство русской книги XIX—XX веков.— В кн.: Книга в России. М., 1925. Ч. 2, с. 320.







ной практике Бенуа часто непоследователен. Цветные иллюстрации к «Пиковой даме», воспроизведенные, как это принято в дорогих изданиях конца века, на специальных вклейках и логически не связанные с книжным организмом, воспринимаются в отличие от заставок и концовок как станковые акварели. По поводу этой книги Билибин замечал: «Я сказал бы, что она не совсем равномерно выдержана: наряду с прекрасными страницами есть много хотя и талантливого, но слишком наспех сделанного, т[о] е[сть] места не из „красивой книги", а из альбома с набросками и первоначальными эскизами»[17].

Лучшим графиком называл Билибин другого представителя старшего поколения «Мира искусства» Е. Е. Лансере[18], в многочисленных декоративных виньетках которого в ранний период творчества достаточно ясно просматривается характерное для начала века понимание особенностей книжной графики. Однако в более поздних и самых значительных иллюстрациях Лансере еще больше, чем Бенуа, тяготеет к станковизму и, несмотря на умелую организацию иллюстрационных циклов, нарушает законы книги. Последовательнее в своих графических приемах К. А. Сомов и Л. С. Бакст, но работа для книги занимала в их творчестве второстепенное место, чего никак нельзя сказать о М. В. Добужинском, дебютировавшем на страницах «Мира искусства» и его выставках вскоре после Билибина. Добужинский выработал более гибкий графический язык, которому оказался доступен широкий круг тем. Однако подлинно ансамблевых решений книги он достиг позже.

Не все книжные работы Билибина были завершены и изданы. Так, неоконченными остались серии иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» (1908—1911), к киевским былинам (1912—1918). Последней дореволюционной книгой художника, включающей иллюстрации и оформление, стали «Сказки» А. С. Рославлева (1908—1911). Одновременно с большими иллюстрационными циклами Билибин постоянно выполнял менее крупные заказы. В его оформлении выходили (о чем обычно забывают) самые разнообразные издания: от почтовой марки и открытки до рекламного плаката и афиши, от газеты и журнала до капитального исследования по истории искусства, от школьного учебника до сборника современной поэзии, от популярной брошюры до многотомного собрания сочинений. Издателей привлекало виртуозное владение Билиби-

Буквицы к статье А. И. Успенского «Древнерусская живопись» (XV—XVIII вв.). А. Рублев, С. Ф. Ушаков, В. Познанский. 1906.— Золотое руно, 1906, № 7—9.

[17] Иван Яковлевич Билибин, с. 102.

[18] Карасик И. Материалы о И. Я. Билибине.— Искусство, 1976, № 12, с. 61.

Обложка. 1909. Габриэле д'Аннунцио. Собрание сочинений. Т. III. Спб.: Шиповник, 1909—1910.





на шрифтами и орнаментами разных эпох, его умение организовывать в четкую графическую композицию различные эмблематические атрибуты, умение найти место для надписей, связать их с виньеткой, определить наилучшее пропорциональное соотношение составных частей оформления.

Билибина часто и обоснованно критиковали за однообразие, возникавшее из-за перенесения, порой механического, деталей, фигур, орнаментов из одной композиции в другую. Однако здесь проявились не только индивидуальные особенности художника, но и тот недостаточно дифференцированный подход к изданиям различного типа и к разным компонентам книги, который сохранялся у мастеров начала XX века от прошлого: одна и та же виньетка могла быть помещена в книгах, мало схожих и по содержанию, и по назначению, а обложку трудно отличить от титульного листа. Все это во многом еще «искусство в книге».

Билибин, для которого книжная графика впервые стала основной специальностью, оказался связующим звеном между старшими мирискусниками и более молодыми художниками, такими, как Г. И. Нарбут, С. В. Чехонин, Д. И. Митрохин, В. Н. Левитский [19], группировавшимися вокруг журнала «Аполлон». Билибин утверждал профессиональный подход к книге и своей творческой практикой, и педагогической деятельностью, начавшейся в 1907 году в Школе Общества поощрения художеств. Графики 1910-х годов, среди которых были ученики и прямые последователи Билибина, сделали следующий шаг к искусству книги. Они начали работать над макетом издания, достигли стилистической цельности в оформлении, правда, ценой пре-

Иллюстрация. Вольга и Микула. 1913. Бумага на картоне, тушь, акварель.

[19] Современная русская графика. Редакция С. Маковского. Текст Н. Радлова. Пг., 1917, с. XIX—XX, 87—97.

Иллюстрация к русской народной сказке «Соль». Великан переносит Ивана — купеческого сына через море. 1931. Бумага на картоне, акварель.

CHAPITRE V

Les trois Henri.



Voici donc, en cette année 1584, les trois Henri en présence.

Henri III, roi de France, dernier descendant de la Maison de Valois, prince faible et irrésolu, qu'animent parfois de bonnes intentions, mais qui est gouverné par ses favoris et terrorisé par les ligueurs, qu'il hait et qui le menacent d'une guerre ouverte avec Philippe II d'Espagne, le monarque le plus puissant de l'Europe, tout au moins à ne considérer que la façade. Henri III n'a que trente-cinq ans, mais il est miné par les excès et la maladie. Son médecin, Miron, prédit qu'il mourra bientôt, à moins qu'il ne devienne fou. Sa situation est extrêmement précaire. Paris obéit aux Seize, les chefs des seize quartiers de la ville qui ont usurpé les pouvoirs de la municipalité, et les Seize sont aux ordres de la Ligue. Les unes après les autres, les provinces se libèrent de l'autorité royale pour reconnaître celle des Guises. Il en est de même des grandes villes du royaume. Les cités qui ne se

HENRI IV 61

donnent pas à la Ligue sont au pouvoir des



huguenots, eux aussi en rébellion contre le Roi.

Henri de Guise que nous connaissons, chef de la

вращения иллюстрации в декоративную виньетку [20]. Именно их творчество дало возможность Н. Э. Радлову теоретически обосновать характерное для того времени противопоставление рисунка собственно графике, где плоскостная орнаментальность модерна доведена до абсолюта [21]. В то же время многие мотивы, типичные для модерна 1890—1900-х годов и связанные с его символистской сущностью, вытесняются у графиков нового поколения классицистическими. Ретроспективизм «Мира искусства» явился предтечей неоклассицизма, который в предреволюционные годы стремился противостоять авангардистским направлениям. Конечно, в творчестве петербургских и позже ленинградских мастеров книги неоклассические тенденции проявились не только в использовании ампирной орнаментики и эмблематики. Они сказались в ясности построения и гармоничности пропорций книжного блока, в логической соподчиненности изобразительных, декоративных и шрифтовых элементов. В таком широком плане неоклассицизм затронул и Билибина, хотя основой стилистических исканий художника оставалось искусство допетровской Руси.

Тяготением к классичности, к большому стилю можно объяснить и то, что с начала 1910-х годов влияние лубка у Билибина сменяется влиянием иконописи, частично сливается с ним. Именно к этому времени была осознана художественная ценность древнерусской и византийской иконописи, увлечение которой по-разному преломилось в творчестве мастеров разных направлений: Н. К. Рериха и Д. С. Стеллецкого, К. С. Петрова-Водкина и Н. С. Гончаровой. У Билибина цвета становятся звучнее и насыщеннее, они сохраняют локальность и плоскостность, но границы между ними обозначаются теперь не черным проволочным контуром, а тональным сгущением и тонкой цветной линией. Краски кажутся сияющими, и изображение напоминает перегородчатую эмаль. Таковы обложки журналов «Солнце России» и «Лукоморье» (1913,

Разворот. А. Монгон. Генрих IV. A. de Montgon. Henri IV. Paris: Fernand Nathan, 1934.

[20] По воспоминаниям современников, лучшим русским графиком Билибин называл С. В. Чехонина и добавлял, что хотел бы разделить второе место с Г. И. Нарбутом.— В кн.: Иван Яковлевич Билибин, с. 144.

[21] См.: Радлов Н. Э. Современная русская графика и рисунок.— Аполлон, 1913, № 6, с. 5—23, а также вышеназванную книгу «Современная русская графика».







1915), неизданные иллюстрации к сказке «Пойди туда — не знаю куда» (1919), к «Сказке о царе Салтане» (1926, 1928), к былине «Вольга» (1927—1928). Еще более ярко новая манера обнаружила себя в эскизах росписей и театральных декораций, созданных в предреволюционные годы и в период жизни в Египте (1920—1925) и во Франции (1925—1936). Вообще работа для книги на долгое время оказалась потесненной иными областями творчества Билибина, хотя он оставался графиком и в театре, и в декоративных росписях, и в станковых пейзажах.

Снова в центре внимания художника книга оказалась с начала 1930-х годов. Он сотрудничает с крупными парижскими фирмами. Издательство «Flammarion» выпускает в его оформлении и с его иллюстрациями книжки-тетради для детей, «Boivin et Cie» — сборники русских, французских и немецких сказок, «Fernand Nathan» — сочинения по французской и русской истории, восточные рассказы. Неожиданные темы, работа над новыми для него типами изданий, оформление разнообразных книжных блоков расширили творческий диапазон Билибина. Но большинство иллюстраций 1930-х годов не достигает уровня его лучших созданий предшествующих десятилетий: отрицательно сказывалась зависимость от вкуса заказчиков, то требовавших русской экзотики, повторения старых мотивов и образов, то, напротив, заставлявших отказаться от себя, «европеизироваться».

Период после возвращения в 1936 году на родину — время подведения итогов: художник стремится завершить задуманное ранее, выполняет для Гослитиздата новые иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина (1936—1937), к «Петру I» А. Н. Толстого (1937), к «Песне про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова (1938—1939), до последних дней жизни работает над композициями на темы киевских былин. Педагогическая деятельность на графическом отделении ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры побуждает к теоретическому осмыслению и своих достижений, и пути, которым прошло отечественное книжное искусство. Не только вопросы графического мастерства волнуют теперь Билибина, но и проблемы интерпретации литературы средствами изобразительного искусства. В свое время взгляды мирискусников по этим проблемам претерпели эволюцию от парадоксально высказанного в одном из ранних выступлений С. П. Дягилева призыва к свободному самовыражению художника [22] до признания необходимости «гармоничного сочетания своей работы с той, в которую он призван войти», содержащегося в уже цитированной статье А. Н. Бенуа [23]. У Билибина увлечение отечественной стариной, стилистическими исканиями, основанными на изучении древнерусского искусства, нередко брали верх над интересом к конкретному литературному произведению, и тем не менее он не забывал специфические задачи иллюстрации, сопровождающей текст и воспринимающейся вместе с ним. Художник сумел выразить различия между жанрами фольклора: бытовой элемент в сказке, большую отвлеченность, монументальность былинных образов; он уловил особенности каждой из иллюстрирован-

Буквица «Е». 1937. Бумага, тушь.
Буквица «В». 1937. А. Н. Толстой. Петр Первый. Л.: Гослитиздат, 1937.

Буквица «Q». 1935. Иссерли и Пике. Петр Великий. Бумага, тушь. H. Isserlis et G. Piquet. Pierre le Grand. Paris: Fernand Nathan.

[22] Дягилев С. П. Иллюстрации к Пушкину.— Мир искусства, 1899, № 16—17, с. 35—38.
[23] Бенуа А. Н. Указ. соч., с. 42.



Иллюстрация. Кирибеевич и Алена Дмитриевна. 1938. М. Ю. Лермонтов. Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова. М.: Гослитиздат, 1943. Бумага, акварель, тушь.



Незаконченная иллюстрация к былине. Дюк Степанович. Н. В. Водовозов. Слово о стольном Киеве и русских богатырях. 1941. Бумага на картоне, графит, карандаш. Не издано.





ных им сказок Пушкина: праздничную, сочетающуюся с мягким юмором лиричность «Сказки о царе Салтане», памфлетную остроту «Сказки о золотом петушке», мудрую эпическую сдержанность «Сказки о рыбаке и рыбке». С годами внимание к раскрытию объективного содержания литературного произведения у Билибина усиливается, хотя это не всегда приводит его к желаемому результату, сталкиваясь с уже сложившимися стереотипами.

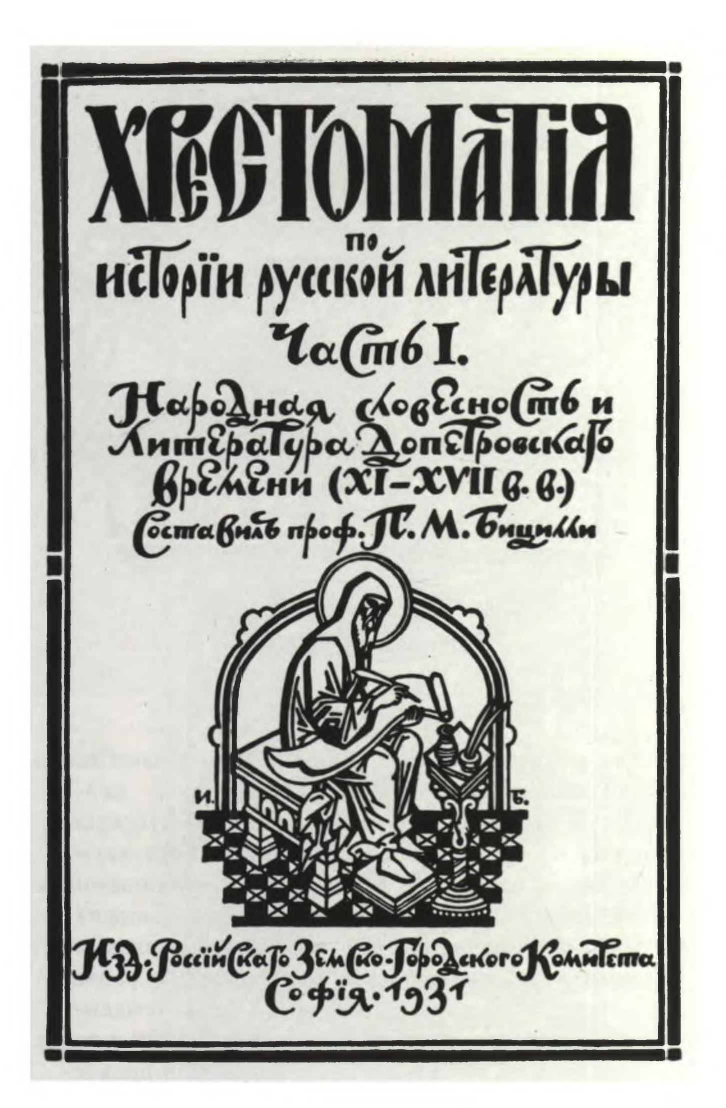
«Художник-иллюстратор должен прежде всего думать о том, какое произведение находится перед ним в данную минуту. Смешно видеть, как это приходилось, пушкинского „Бориса Годунова", это произведение шекспировского типа, с людскими страстями, мучениями и сложными душевными переживаниями, трактованного художником иконописно. Я очень люблю нашу древнюю русскую живопись, но пушкинского „Бориса" ею все-таки делать никак нельзя»[24]. Кажущемуся неожиданным в устах Билибина утверждению предшествовала определенная эволюция его творчества, связанная с общими художественными процессами, с развитием советской книжной графики, с теми тенденциями, которые стали в ней ведущими в 1930-е годы. Нет, Билибин не отказывается от приемов древнерусского искусства. Сохраняя характерное для модерна соединение изобразительных принципов, принадлежащих разным художественным системам, он только меняет пропорции между натурой и средневековыми канонами: «Нужно... дать лишь известную долю этого канона, иногда незначительную, а иногда и изрядную»[25].

Выразительные средства Билибин старается сделать более гибкими и разнообразными. От преимущественно контурного рисунка он переходит, употребляя его слова, к рисунку, «обильно покрытому штриховой тканью»[26], а иногда и к почти вольноштриховому. Такое частичное обновление графической стилистики без изменения ее принципиальных основ делает многие работы 1930-х годов

Обложка каталога персональной выставки И. Я. Билибина в Александрии и пригласительного билета на выставку. 1924. Бумага на картоне, тушь.

[24] Иван Яковлевич Билибин, с. 63.
[25] Там же.
[26] Там же, с. 56.

Марка александрийского общества «Друзья искусства». 1924. Бумага на картоне, тушь.



Обложка. Хрестоматия по истории русской литературы. Часть I. София: Российский земско-городской комитет, 1931.

эклектичными: орнаментальное начало спорит в них с новыми элементами, подчеркивающий плоскость контур противоречит объемной моделировке, что нарушает логику пространственных построений. Успех приходил лишь тогда, когда Билибину удавалось подчинить натурные материалы и впечатления законам «строгой графики». Принимая те перемены, которые произошли в понимании графического искусства, Билибин считал тем не менее эти законы основой школы и строил на них свою систему преподавания. «...Строгая графическая линейная дисциплина, особенно на первых порах, была бы для студентов очень полезна. Правда, художественная книга понимается сейчас гораздо вольнее и свободнее, чем она понималась в начале XX века; но если начинать с полной свободы техники, то может случиться и то, что будет выбираться путь более легкий, а самый остов строго построенной классической книги очутится в стороне и останется неизвестным. Мастер, дисциплинированный и обладающий твердым опытом, может позволить себе всякие отступления, каковые опасны для начинающих»[27].

Бесспорно, книжная графика давно не противопоставляется так категорично вольноштриховому и тональному рисунку, как она противопоставлялась в начале века: найдены более сложные формы подчинения изображения плоскости страницы, чем приближение его к орнаменту и силуэту. Но это не лишает культивировавшуюся Билибиным линейную дисциплину большой роли в формировании профессиональных принципов искусства книги, в осознании графикой своей специфики, а иллюстрации самого Билибина их редкого обаяния. Сколько бы на протяжении восьми десятилетий XX века ни переиздавались они в нашей стране и за рубежом, они неизменно восхищают изысканной узорностью и декоративностью, тонким зрительным воплощением волшебного мира, воспринимаются как знакомая с детства книга, которую радостно еще и еще раз перелистать.

[27] Там же, с. 54.

Ю. Герчук

Русская экспериментальная поэтическая книга 1910-х годов

Весной 1913 года три ученика Московского училища живописи, ваяния и зодчества подготовили к печати книжку стихов, написанную одним из них. Стихи были переписаны от руки на автографической бумаге, снабжены рисунками, не имевшими, впрочем, прямого отношения к тексту. Сам автор, после многих проб, нарисовал обложку с экспрессивным черным пятном (по мнению одного из участников издания, пятно изображало галстук бабочкой, который носил поэт) и предельно кратким заглавием — «Я!». Отпечатанная в маленькой литографии тиражом в 300 экземпляров, книжка поступила в продажу в мае 1913 года [1].

Сейчас это первое издание стихов Маяковского воспринимается, конечно, как реликвия. Но в свое время, на фоне изящных книжечек с маркой издательства «Скорпион», печатавшего символистов, эта корявая обложка с жирной кляксой и совсем не каллиграфической, размашисто-небрежной надписью: «В. Маяковский. Я! Рис. Чекрыгина и Л. Ш.» (то есть Льва Шехтеля-Жегина) должна была казаться, скорее всего, своего рода полиграфическим хулиганством. Именно стремлением эпатировать читателя, сломать ветхие каноны изысканной поэтической книги объясняется и обращение к рукописной литографической технике (так печатались дешевые студенческие издания лекционных курсов), и нарочитая небрежность этой бедной брошюрки, и характер рисунков. Новая поэтическая школа, вступавшая на литературную арену, резко противопоставляла себя всем прежним, и не только особенностями самих стихов, но также способом и характером их зрительной «подачи» в книге.

Описанный сборник Маяковского «Я!» был сравнительно ранним, но уже не первым образцом этой книжной эстетики. Еще в марте 1910 года вышел в Петербурге коллективный сборник «Садок судей» со стихами и рисунками, напечатанными на обороте обоев. Разумеется, он имел успех скандала, на который и был откровенно рассчитан. «Рыцарей исканий называли в газетах — Обойные Поэты — анархисты — сверхдекаденты — кучка желающих прославиться — футуристы — клоуны-американцы»[2].

Однако сегодня эта крошечная, в ладонь величиной книжечка с цветным геометрическим узором в половину каждого разворота выглядит очень нарядной и скорее изящной, чем раздражающей. Шокировавшее современников ощущение вульгарности материала — дешевых бумажных обоев — с годами выветрилось, а ритмы обойного узора и их своеобразная фактура, преображенные мелким книжным масштабом, получили неожиданную выразительность. Впоследствии тот же прием был использован дважды В. В. Каменским в его книгах, причем с гораздо большим нажимом — с нарочито резкими по цвету и крупными по рисунку обоями.

В конце 1912 года появился еще один сборник той же поэтической группы с заглавием, открыто декларирующим его эпатажный характер: «Пощечина общественному вкусу». «Пощечиной» были не только литературные манифесты и стихи, но и сама внешность книги, облеченной в переплет из мешковины, с тяжелым и скупым по рисунку наборным шрифтом заглавия (узкий гротеск). Она производила впечатление грубой бедности. Новая поэтическая школа подчеркнуто противопоставляла уличную нищету и вульгарность своих изданий камерному изяществу старой поэзии.

Это была борьба за новый вкус, за новое отношение к поэтическому слову — «весомому, грубому, зримому», как много позднее скажет Маяковский. И в этой борьбе союзниками и соавторами поэтов стали художники. Почти одновременно с «Пощечиной общественному вкусу» со второй половины 1912 года выходит в Москве целая вереница ил-

[1] См.: Жегин Л. Ф. Воспоминания о Маяковском.— В кн.: Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.

[2] Каменский В. Его — моя биография великого футуриста. М., 1918, с. 103.





люстрированных поэтических книжечек, автором которых был А. Е. Крученых (иногда — вместе с В. В. Хлебниковым), а художниками — М. Ф. Ларионов и Н. С. Гончарова.

Неровно обрезанные тонкие странички этих изданий отпечатаны в литографской технике на одной стороне листа — огрубленный размашистый зернистый рисунок жирным карандашом или кистью и коряво написанные вкривь и вкось той же рукой тексты стихов. В нахальных каракулях ларионовских рисунков к «Полуживому» и «Помаде» Крученых (1913) были, однако, напор и энергия, недоступные изысканной каллиграфии мастеров «Мира искусства».

Лишенные привычных признаков типографской культуры начала века, книжечки производили впечатление своеобразных самоделок. Их примитивизирующая стилистика была открыто ориентирована на простодушное творчество городских низов — подобно «солдатской» серии Ларионова, а также его «Парикмахерам» и «Временам года». Уже в ряде этих картин Ларионов использовал надписи, сделанные тем же лишенным изящества почерком, очень тесно связанным с самой структурой его живописи [3]. В крошечной «Помаде» ларионовские литографии наклеены на золоченые паспарту и на глянцевую ярко-красную обложку. По мнению Н. И. Харджиева, эта книжка, утратившая уже свой эпатажный характер, «имеет сходство с ювелирной драгоценностью»[4]. Заметим, впрочем, что, несомненно, очень нарядная «Помада» сохраняет и теперь свою подчеркнутую инфантильность. Она напоминает детскую самоделку из конфетных бумажек. И это вполне отвечало тогдашнему интересу автора книги к детскому творчеству. Крученых демонстративно печатал в том же 1913 году стихи детей вместе со своими собственными [5].

Детский примитив сближался с «заборным», «солдатским». Использование того и другого отве-

Обложка. А. Крученых. Полуживой. М., 1913. Рисунок М. Ларионова.
Рисунок. А. Крученых. Полуживой. М., 1913. Художник М. Ларионов.

[3] «Глаз постигает, как совершенно одними движениями кисть очерчивает округлости губ и серег, буквы „о“ и „с“ в инфантильной надписи „Очень счастливая“, обнажая одновременно и чувственную и изобразительную природу письма и букв...» (Поспелов Г. Г. М. Ф. Ларионов.— В кн.: Советское искусствознание'79. Вып. 2. М., 1980, с. 255).

[4] Харджиев Н. И. Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова.— Искусство книги, вып. 5. М., 1968, с. 316.

[5] См.: Зина В. и Крученых А. Поросята. Спб., 1913.

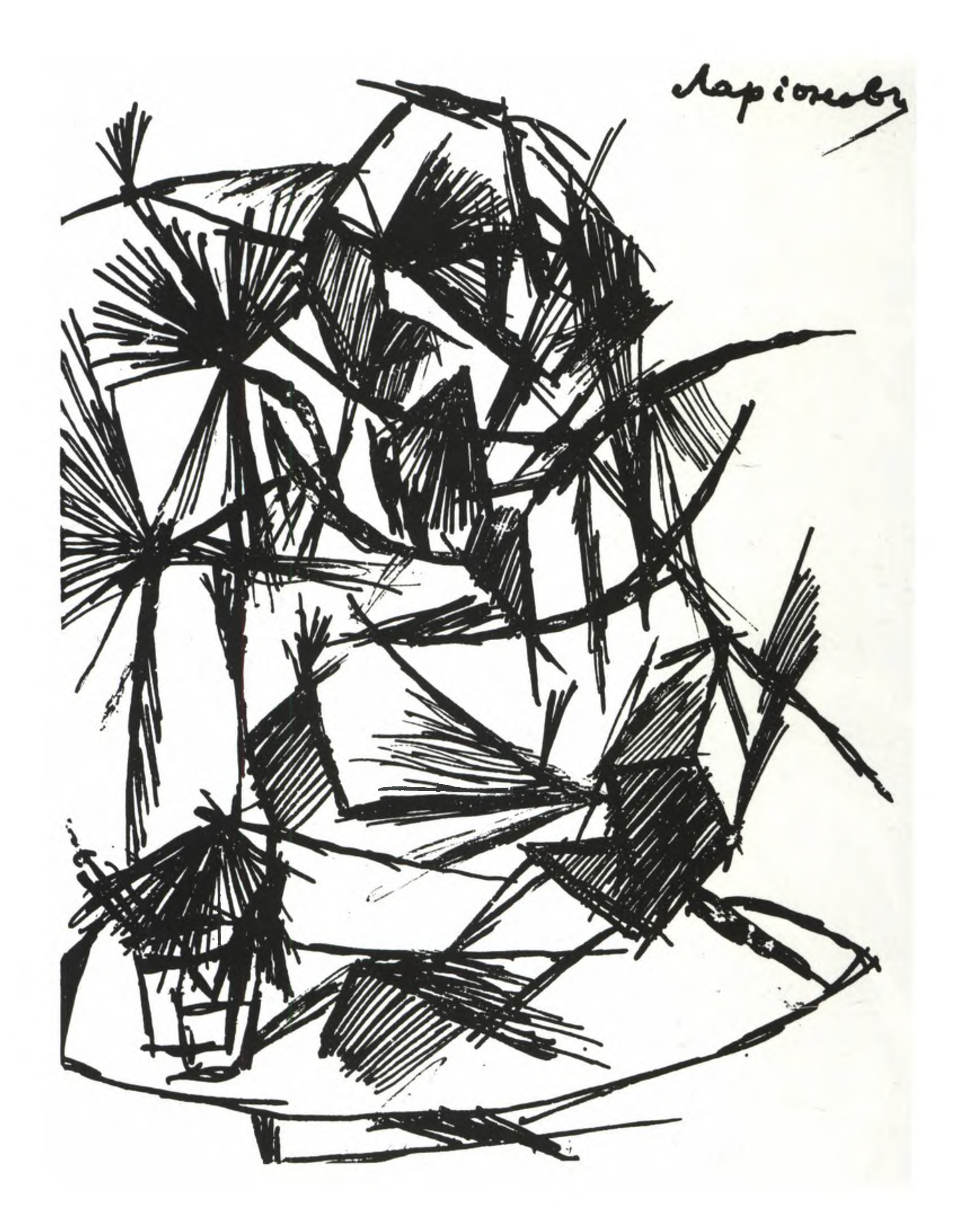


Рисунок. А. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца. М., 1912. Художник М. Ларионов.



Иллюстрация. А. Крученых. Пустынники. М., 1913. Художник Н. Гончарова.

ТЯНУТКОНИ
НЕПОНЯТНЫЕ КОНИ
ЗВЕРЬ ИСПУГАЛСЯ
ОТКУДА ГАЛЬ СЯ
ВЕЗУТ ОСИНОВЫЙ КОЛ

УБЬЮТ ЖИВЫХ ЧОЛ
СИДИТ ВАВУЛА
ДРОЖАТ СКУЛЫ

ВДАЛИ КОЙ
ДАЛЕКО



Две полосы с печатью резиновым набором и иллюстрацией.
А. Крученых. Взорваль. Спб., 1913.
Художник О. Розанова.

чало поэтическому строю опытов Хлебникова и Крученых и их принципиальной установке на заземление поэтического языка и утяжеление звуковой фактуры слова. В разном материале художники и поэты шли в сходном направлении, и это способствовало их сближению и сотрудничеству. Влияния были взаимными и касались самых глубоких слоев поэтического и живописного языка, тем более, что восприятие живописи было у большинства поэтов этого круга профессиональным. По словам Крученых, «как известно, почти все кубофутуристы были сперва художниками»[6].

Характерно, что почти одновременно с полными грубоватой экспрессии литографиями «Игры в аду» Хлебникова и Крученых (1912) и «Пустынников» Крученых (1913) Гончарова создает очень изящные и совершенно лишенные снижающих мотивов литографированные иллюстрации к сборникам стихов С. Боброва «Вертоградари над лозами» (1913) и Т. Чурилина «Весна после смерти» (1913, издан в 1915). В них если и были влияния «примитива» в тогдашнем, очень широком понимании этого слова, то не заборного, а скорее восточного, проникнутого азиатской изысканностью.

Впрочем, примитивизм литографий Гончаровой вообще несколько иного характера, чем ларионовский. Они более одухотворены, романтичны, в них сильно выражено не очень характерное для

[6] Неопубликованные мемуары. Цит. по работе Н. И. Харджиева «Маяковский и живопись».— В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 25. Харджиев дает здесь же большой список поэтов-футуристов, профессионально занимавшихся живописью (с. 310—311).

Надъ тобой носились беркута
порой садясь на бога грудь.
когда міяль ты рѣя, омута (миновалъ)
на рыбой наводя поселки жуть.
Богъ водами носимый
ячаньем встрѣченъ лебедей,
не предопредѣлилъ ли ты Цусимы
роду низвергших тя людей?
не знал ли ты что нѣкогда восстанем
какъ нѣкая вселенной тѣнь
когда гонимы быть устанем
и обрѣтем въ временах рѣнь
сил синихъ снемъ.
Когда копьем мужъ встрѣчали
тебѣ не пѣль ли мы не уснем
въ иных временъ началѣ



Разворот приложения с иллюстрацией и литографированным текстом. В. Хлебников. Изборник стихов. Спб., 1914. Художник П. Филонов.

художников этого круга лирическое начало. В примитиве художница ищет выражение открытой, не сдержанной воспитанием и «хорошим тоном» силы чувства, проявление бурных страстей, аффекта. Таковы в особенности упомянутые иллюстрации к «Пустынникам» — таинственные и экспрессивные, исполненные насыщенной энергичной штриховкой, с острыми кубистическими сдвигами формы.

Разрушая традиционную книжную эстетику, художники все время экспериментируют с формой книги, размещая, например, иллюстрации без полей, в край листа. В «Пустынниках» Гончарова при обычном положении иллюстраций пишет стихотворный текст поперек страницы.

Уже в 1913 году происходит некоторое размежевание в кругах «левых» художников и поэтов. С этого времени поэтические книги и сборники футуристов оформляются и иллюстрируются преимущественно художниками, входящими в петербургскую группировку «Союз молодежи»,— О. Розановой, К. Малевичем, Н. Кульбиным, П. Филоновым и другими. В них использовалась вначале та же литографическая техника, экспрессивный живописно-пластический рисунок, осложненный кубистическими сдвигами. Наиболее активно работавшая в этой области Розанова во многих отношениях прямо продолжает опыты Гончаровой [7]. В литографиях К. Малевича, очень часто сохранявших

[7] Указ. соч., с. 41.





и в книге самостоятельный, более или менее станковый характер, легко прослеживается характерная для его живописи эволюция от кубизма к супрематизму. Эпизодическими были книжные работы В. Татлина — отдельные литографированные иллюстрации в книге Крученых и Хлебникова «Мирсконца» (М., 1912) и в сборнике «Требник троих» (М., 1913), где он иллюстрировал, в частности, стихотворение Маяковского «Вывескам».

Более принципиальным был небольшой по объему вклад в книжное искусство П. Н. Филонова. Кроме иллюстраций, близких по своему строю к его картинам, Филонов разрабатывал свой вариант литографированного шрифта (В. Хлебников. Изборник стихов. Спб., 1914). В отличие от размашистой, грубоватой скорописи Ларионова, Гончаровой и продолжившей эту же традицию Розановой, для него характерна прорисовка букв в духе печатных, он также вводит орнаментальные инициалы, разнообразит ритм строки более жирными или укрупненными знаками. Здесь столь же ясны влияния примитива, однако несколько иного по характеру. Своеобразный, беспокойный ритм и пластика филоновского письма очень точно соответствуют экспрессии его иллюстраций.

Литографированные книги русских футуристов уже привлекали к себе внимание советских исследователей (в том числе и на страницах «Искусства книги»)[8], а в последние годы также зарубежных ученых [9]. Но в этих работах далеко не исчерпывается все разнообразие художественных идей и технических способов создания книг, выдвинутых футуристическим кругом поэтов и художников.

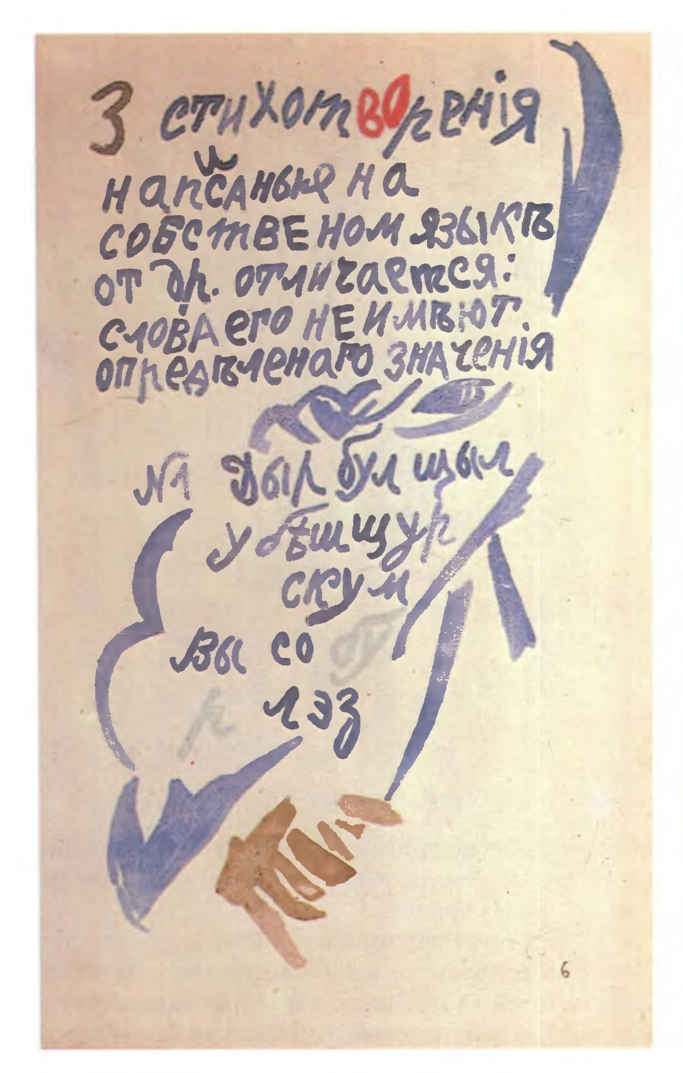
Уже в одном из изданий 1912 года — «Мирсконца» Хлебникова и Крученых — были введены, наряду с литографированными, тексты, набранные ручными резиновыми штемпельками, очевидно, из арсенала игрушечной детской «типографии». Позднее Крученых еще несколько раз применял в своих изданиях эту инфантильную технику, разнообразящую фактуру книги («Взорваль», Спб., 1913; «Заумная гнига», Спб., 1916).

Вслед за тем появляются его же многочисленные брошюрки, отпечатанные на гектогра-

Разворот обложки. В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро. Трое. Спб., 1913. Художник К. Малевич.

[8] Указанные выше работы Н. И. Харджиева; статьи Е. Ф. Ковтуна в каталогах выставок: Русский эстамп конца XIX — начала XX в. Л., 1967, Книжные обложки русских художников начала XX в. Л., 1977, его же статья: «Литографированные книжки русских футуристов».— Projekt, Варшава, 1970, № 6.

[9] В 1978 г. в Англии вышла обширная работа о русской футуристической книге: Compton S. P. The World Backwords. Russian Futurist Books 1912—1916. The British Library. 1978.



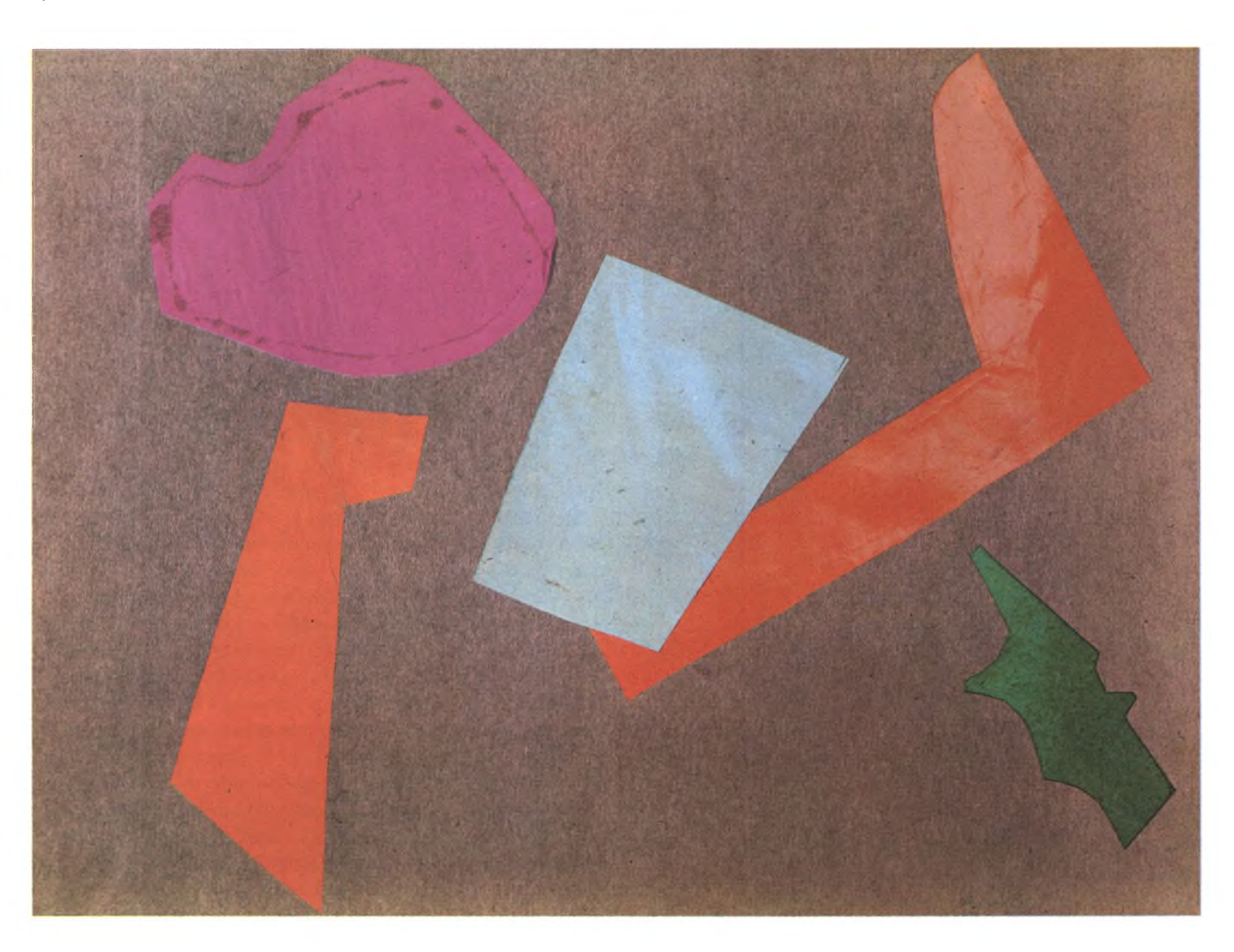


Две полосы. А. Крученых,
В. Хлебников. Тэ ли лэ. Спб., 1914.
Художники О. Розанова, Н. Кульбин.

фе,— бледноватые оттиски рукописных страниц с разбросанными вкривь и вкось текстами «на собственном языке». Последовательное разрушение традиционной книжной формы продолжается. Крученых разрабатывает эстетику записной книжки, авторской тетрадки с почеркушками и случайными заметками, брошенными вдоль или поперек то синими, то лиловыми чернилами. Иной раз остаются и чистые странички, и развороты, на других — несколько случайных букв или черточек. В гектографированных книжках встречаются иногда машинописные, а то и просто под копирку карандашом выписанные странички. Бывали, наконец, книжки, целиком выполненные таким способом (А. Крученых. «Туншап», 1917).

«В каждой такой книжке не наберется более 100 букв: две-три фразы, рекламное название и вот уже новая книга Крученых, подлинная рукопись, рисунок, нестрочье, где буквы ле-та-ют, присаживаясь на квадрат, трехугольник или суховатую поперечину»,— так характеризует эти издания современник и единомышленник автора поэт И. Терентьев [10]. Уже в предисловии-манифесте ко второму сборнику «Садок судей» футуристы предлагали считать «частью, неотделимой от произведения, его помарки и виньетки творческого ожида-

[10] Терентьев И. А. Крученых грандиозарь. Тифлис, 1918, с. 7.



Коллаж. А. Крученых. Вселенская война. Ъ. Пг., 1916.

Ведь я горящій булыжник дум ем

Сегодня в вашем *кричащем* тосте

Я овенчаюсь моим безуміе М

Сцена постепенно наполняется Человек без уха Человек без головы и др Тупые Стали безпорядком едят дальше

В Маяковскій

Граненых строчек **босой** алмазник

Взметя **перины** в чужих жилищах

Зажгу **се**год**ня** всемірный праздник

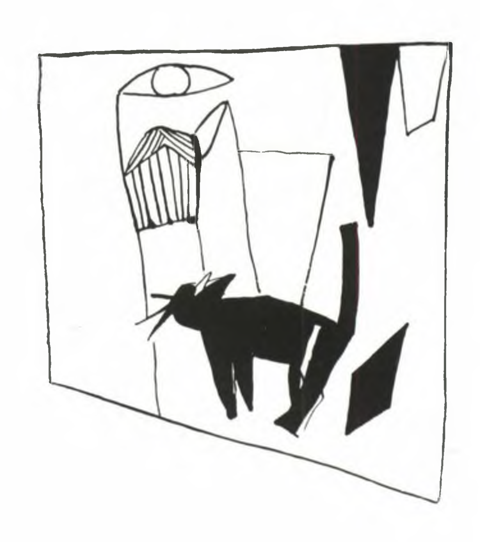
Таких богатых и пестрых нищих

Старик с кошками

Оставь

Зачѣм мудрецам погремушек потеха

— 10 —



Я придумал машинку для рубки котлет

Я умом вовсе не плох

А **у ме**н**я** есть знакомый он уже 25 лѣт

Работает над капканом для ловли блох

У меня **ЖЕНА** есть

Скоро родит сына или дочку

А вы говорите гадости

ИНТЕЛЛИГЕНТНЫЕ люди

Право как будто обидн О

Человек без уха

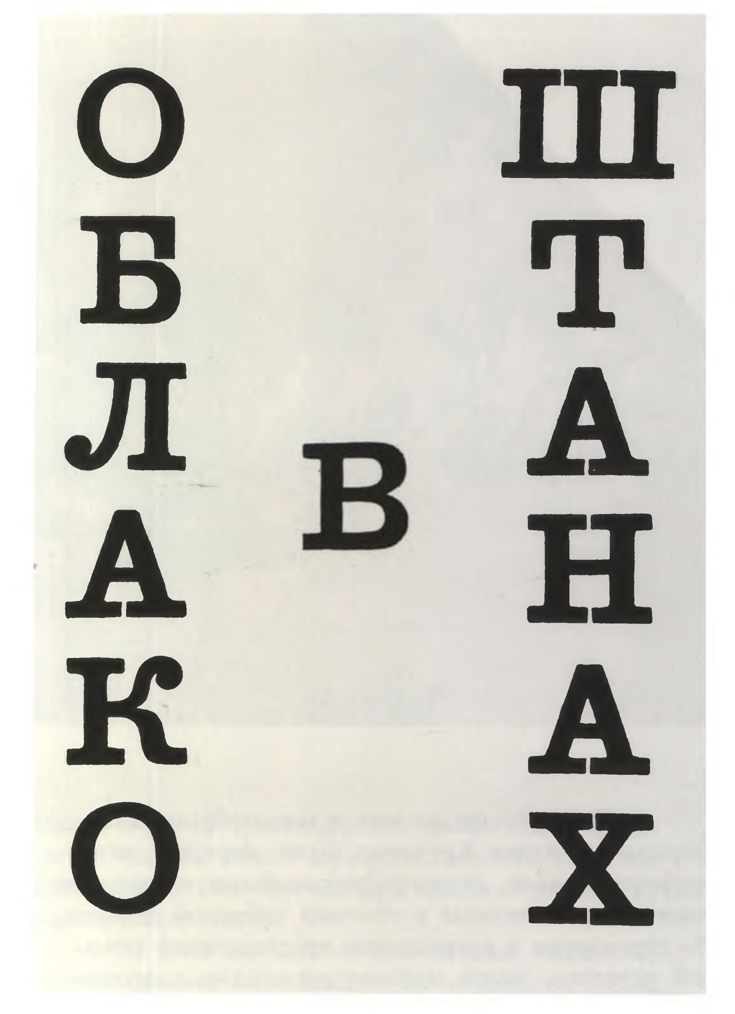
Молодой чел**овек**

Станьте на коробочку

— 22 —



Развороты с рисунками. В. Маяковский. Владимир Маяковский. М., 1914. Художники Д. и В. Бурлюки.



ния» и видеть в почерке «составляющую поэтического импульса»[11]. Отсюда вытекал и принцип «самописьма», реализованный сперва в литографской, а затем в гектографированной книге.

В первый раз гектограф был применен для этой цели в книжечке Крученых и Хлебникова «Тэ ли лэ» (Спб., 1914), вероятно, одном из самых оригинальных и изящных изданий этого круга. Гектографические чернила разного цвета — голубые, розовые, лиловые, сероватые — ложатся на бумагу то плотно, то слегка расплываясь. Краски смягчены, легки, акварельно прозрачны, фактура рисунка напоминает монотипию. В сочетании с грубоватой небрежностью письма и подвижной, полуабстрактной графикой Розановой и Кульбина, которая приобретает порой характер орнаментального обрамления стихов, такая изысканность фактуры и цвета оказывается особенно выразительной. Тираж этого типично экспериментального издания составлял всего 50 нумерованных экземпляров.

Еще одним шагом в сторону рукодельности книги были цветные наклейки. В упоминавшейся книге «Мирсконца» (М., 1912) обложка Гончаровой украшена крупным, схематично вырезанным из цветной или золоченой бумаги цветком, различным по рисунку и материалу в разных экземплярах издания. На обложке «Заумной гниги» Крученых и Алягрова[12] (М., 1916, художник О. Розанова) под наборным заглавием наклеено сердце из ярко-красной бумаги, «к которому пришита натуральная „эпатажная" пуговица»[13]. Наклейки абстрактного рисунка из цветной бумаги применены и внутри книги, наряду с экспрессивными кубистическими линогравюрами Розановой, отпечатанными разными красками на цветных бумагах.

Наконец, иллюстрациями в книге А. Крученых «Вселенская война, Ъ» (Пг., 1916) служат 11 цветных абстрактных коллажей, выполненных, по-видимому, самим автором, под явным влиянием супрематической живописи К. Малевича[14]. «Меня радует победа живописи как таковой в пику прошлецам и газетщине итальянцев. Заумный язык (первым представителем которого являюсь я) подает руку заумной живописи»,— декларирует Крученых в кратком предисловии.

Очень значительной и наименее до сих пор исследованной областью художественного эксперимента футуристов в поэтической книге была их работа с наборным, готовым шрифтом. Она развивалась параллельно с литографскими и иными графическими опытами и уводила столь же далеко от привычных путей типографского искусства.

Садок судей II. Спб., 1913, с. 1.

[12] Псевдоним Р. О. Якобсона. См.: Капелюш Б. Н. Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро.— Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1976, с. 15.

[13] Ковтун Е. Ф. Книжные обложки русских художников начала XX века / Каталог выставки. Л., 1977, с. 7 (в экземпляре Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина пуговица утрачена).

[14] Н. И. Харджиев указывает на участие О. Розановой в создании этих коллажей. Харджиев Н. Маяковский и живопись.— В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Указ. соч., с. 41.

Обложка. В. Маяковский. Облако в штанах. Второе издание. М., 1918.



Среди бесчисленных и многообразных по формам книжечек Крученых были, наряду с литографированными, гектографированными и прочими, также и выполненные в обычной наборной технике. Но стремление к разрушению традиционной книжной эстетики, вызов мирискусническому «хорошему вкусу» достаточно ярко проявились и в их облике. Характерны обложки двух его ранних книжечек «Возропщем» и «Поросята» (обе — Спб., 1913). Их заглавия набраны манерным шрифтом карола-гротеск жирным, преувеличенно пластичным, с тяжелыми каплеобразными утолщениями вместо подсечек. Выбор шрифта характерен, хотя к принципам стиля модерн обложки Крученых отношения не имеют. Здесь очевидна установка на экспрессию, на разрушение естественной конструктивности наборного материала. Шрифт слишком крупен для небольших книжечек, слово, вопреки традиции, ломается переносом. Стоит вспомнить, что рассечение слова — один из принципов поэтической техники Крученых: «Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами. А будетляне-речетворцы — разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями»[15]. Разрушаются и горизонтали строк — обломки слова громоздятся по диагоналям.

Гораздо дальше шли типографские опыты В. В. Каменского. В 1914 году он выпустил в Москве две «пятиугольные книги» стихов: «Нагой среди одетых» и «Танго с коровами» — квадратные, с отрезанным вкось правым верхним углом и отпечатанные на отчаянно-резких, мещанских обоях с крупным рисунком — ярко-красных в первой и желтых во второй книжке. Однако этот вульгарный материал обернулся в книжке неожиданной изысканностью, обогатил ее сочным цветом, своеобразной фактурой и прихотливым орнаментальным ритмом. Стихи напечатаны, конечно, на обороте обоев, на правой странице каждого разворота. Левую же страницу занимает сочный фрагмент цветного орнамента, необычайно выразительный именно в таком случайном куске. В книгах были помещены также лаконичные, несколько примитивизированные рисунки Д. и В. Бурлюков.

Однако наиболее принципиальным новшеством здесь было очень специфическое использова-

Разворот. В. Каменский. Танго с коровами. М., 1914.

[15] Крученых А. и Хлебников В. Слово как таковое. М., 1913, с. 12.



ние наборных шрифтов. Литеры продуманно и смело выбирались из разных касс, применялись в различных кеглях и всевозможных гарнитурах — от простых и четких до наиболее вычурных рекламных. Эти литеры совмещались не только в одной строке, но и в пределах слова, которое могло быть набрано шрифтами нескольких гарнитур. Такой набор придавал странице сложный ритм и необычную, очень нагруженную фактуру. Столкновение разных начертаний, контрасты размеров и насыщенности резко обостряют восприятие каждого отдельного знака, подчеркивают его пластику, заставляют звучать в определенном тембре, создают нажимы и паузы. Буквы не теряются на странице в серой массе текста — каждая оказывается самостоятельной ценностью, обретает индивидуальную выразительность, притом не только зрительную, но и звуковую. С напряжением складываясь в слова, эти самостоятельные знаки заставляют и текст звучать необычно, как бы декламируют его напряженным, сложно модулированным голосом. Графическая выразительность неразделимо слилась с интонационной, пластика набора вросла в звучание стиха. И если ближе к концу стихотворения целое слово набирается подряд одним шрифтом, эта простота воспринимается уже как особый прием — подчеркнутое выравнивание звука.

В этих же книгах напечатаны «железобетонные поэмы» Каменского, где отдельные слова, набранные всевозможными шрифтами и объединенные неким общим смыслом, не образуют целых фраз, но заполняют плоскость квадрата, разделенного на зоны косыми линиями. Временны́е последовательности и связи здесь решительно заменены пространственными, словесное искусство использует композиционные возможности изобразительного. Не случайно поэт показал в том же году свои литературно-полиграфические эксперименты рядом с работами живописцев на художественной выставке «№ 4».

Экспрессивный набор разными шрифтами, однако значительно более сдержанный, не подавляющий, а усиливающий собственное звучание слова, применен в издании трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» (М., 1914). Книга вышла с рисунками Д. и В. Бурлюков, им же Н. И. Харджиев

Разворот. В. Каменский. Нагой среди одетых. М., 1914.

30

16.

двѣНадцатое

П

ЕрепиСаТь

ереЧиТать

ЕречеРкнУть

ереСтаВитЬ

ЕреНЯТь

еРепрЫгнутЬ и УДРАть

31

17.

тринадЦаТое ОрУдіе

НИКОГДА НЕ

употРеБляе ТСЯ

12

Футуризм подготовил возможность импровизацiи: он требовал очень много от читателя и ничего от писателя: ограниченія возрастом („дѣти пишут лучше"), умом („безумец—учитель"), образованіем („дикарство —благодать")—все опровергнуто футуристами! Но они еще не опровергли самих себя: так и стоят за—я—канные и за—всѣ—канные—

Я геніі Игорь Сѣверянин,
Я Маяковскій Владимир,
Я поставщик слюны аппетит,
(Крученых).
Я президент флюидов.
(Терентьев.)

ДОЛОЙ АВТОРОВ!
НАДО СКАЗАТЬ ЧУЖОЕ СЛОВО
УЗАКОНИТЬ ПЛАГІАТ
ТАБАК.









приписывает шрифтовые акцентировки текста, подчеркивающие декламационное начало стиха [16].

В нескольких изданиях своих поэм, выходивших в 1910-х годах, Маяковский вырабатывает, можно сказать, особый почерк шрифтового оформления — предельно лаконичный и монументальный. Его следовало бы назвать предконструктивистским. Обложки, титульные листы, шмуцтитулы последовательно освобождаются от второстепенных сведений, печатавшихся мелкими шрифтами. Остаются два-три главные слова — автор, заглавие, набираемые крупными, простыми шрифтами, часто «враспор» — от края до края страницы. Иногда применяются и вертикальные строчки — в крестообразной обложке «Человека» (1918), во втором издании «Облака в штанах» (1918). Весь текст в первом издании этой поэмы (1915) набран прописными полужирными буквами. Маленькие книжечки выглядели весомыми, плотными, получали, благодаря этим простым приемам, неожиданно крупный масштаб, подчеркнуто строгий ритм и монументальную значительность поэтической интонации.

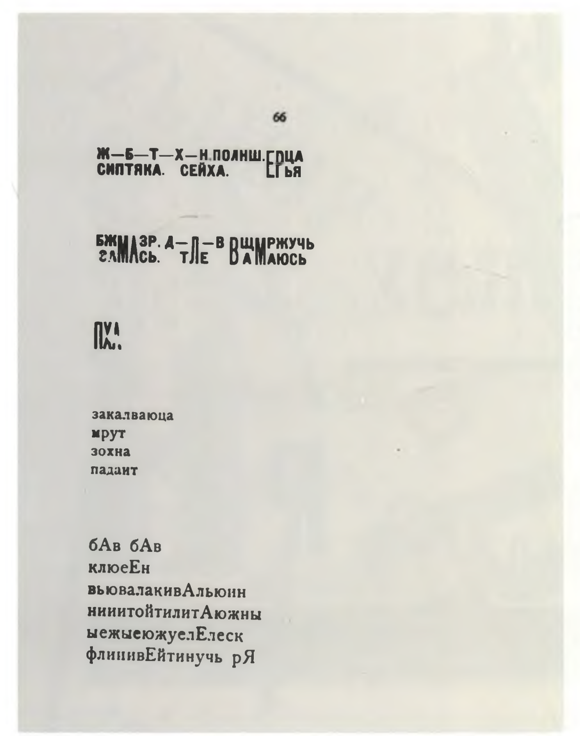
Опыты с живописно-экспрессивным набором активно продолжала на рубеже 1910—1920-х годов группа поэтов и художников, работавших в эти годы в Тифлисе. Центральной фигурой здесь был И. Зданевич. В небольших книжках, очень тщательно напечатанных бо́льшей частью на прекрасной

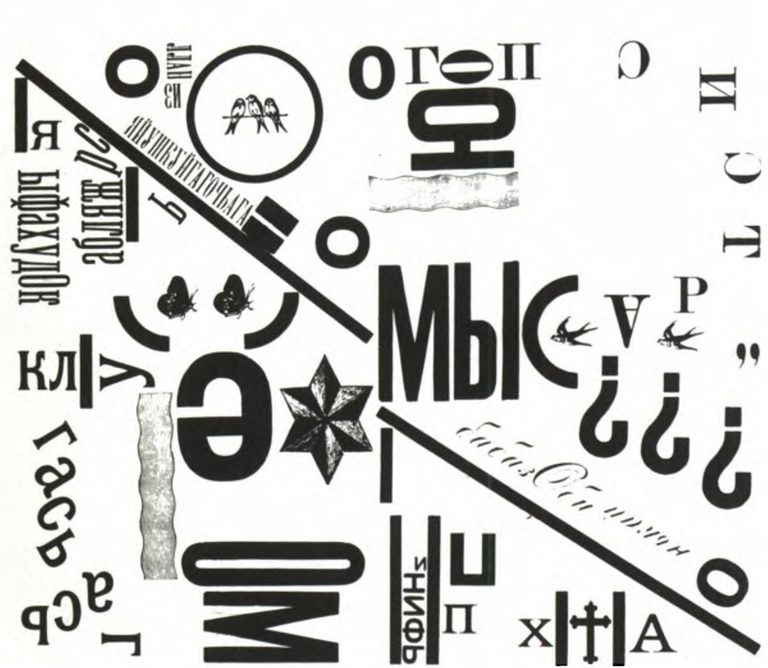
Обложка. А. Крученых. Качилдаз.

[16] В кн.: Харджиев Н., Тренин В. Указ. соч., с. 38.

Обложка. А. Крученых. Миллиорк. Тифлис, 1919.

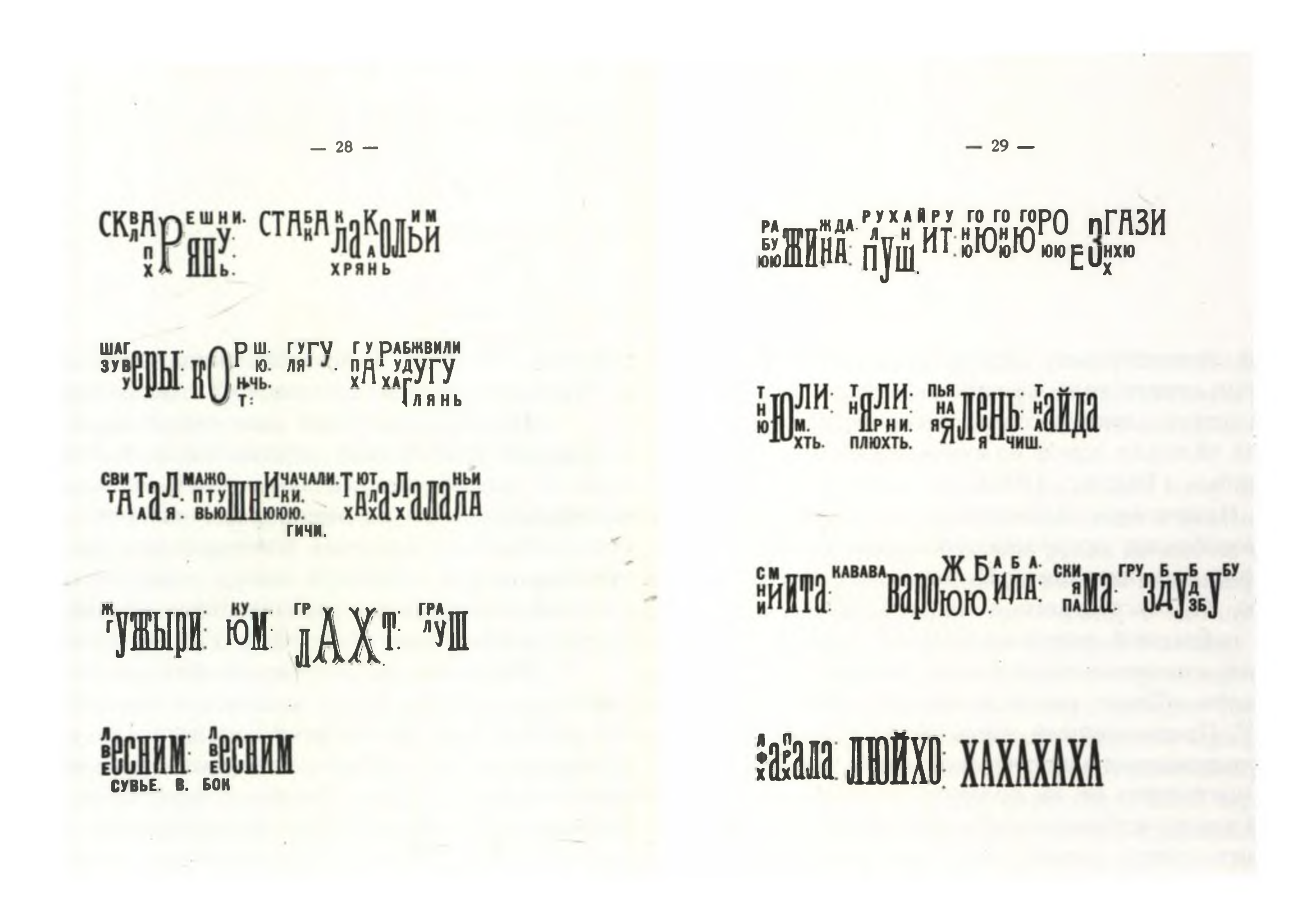
Развороты. И. Терентьев. 17 ерундовых орудий. Тифлис, 1919.





ИЛЬЯ ЗДАНЕВИЧ
зохна и женихи
(набор 1919)

Разворот. Наборная композиция И. Зданевича. Софии Георгиевне Мельниковой (сборник). Тифлис, 1919.



Текстовой разворот. И. Зданевич. Остров Пасхи. Тифлис, 1914.

бумаге, в 1918—1923-х годах он прибегает к фонетической (а не орфографической) транскрипции текстов, выделяет прописными или жирными литерами ударные гласные (последний прием имел и функциональный смысл, ввиду «заумности» многих стихов Зданевича). Наиболее интересны, однако, его опыты разрушения линейного, одномерного течения слова. Он строит усложненные системы наборных знаков, текущие несколькими разделяющимися и вновь сливающимися руслами и создающие своеобразные «полифонические» звучания. В сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок» (Тифлис, 1919) он опубликовал в качестве иллюстраций к одной из своих заумных «драм» также две экспрессивные композиции из наборных элементов, носящие уже не литературный, а чисто зрительный характер. Нужно отметить, что в 1917 году Зданевич поступил учеником в типографию, чтобы овладеть техникой набора, и первый из своих полиграфических опытов — «Янка круль албанский» (Тифлис, 1918) — осуществил собственноручно. В дальнейшем по его указаниям работал наборщик А. Тернов [17].

Если верить упомянутому парижскому каталогу выставки Ильязда (псевдоним Зданевича), то ему принадлежит также типографское оформление книг его товарищей по тифлисской группе футуристов: А. Крученых («Миллиорк», «Лакированное трико»; обе — Тифлис, 1919) и И. Терентьева, создававшего сложные шрифтовые композиции («17 ерундовых орудий», Тифлис, 1919 и другие) [18]. В первом из названных изданий Крученых обращает на себя внимание, наряду с экспрессивной шрифтовой композицией, также своеобразное обыг-

[17] См. Annick Lionel-Marie. Iliazd, facettes d'une vie в каталоге посмертной выставки И. Зданевича: Iliazd. Centre Georges Pompidou. Musée National d'Art Modern. 19 mai — 25 juin. 1978, p. 51—52.

[18] См. указанный каталог, с. 109—110.

рывание типографского брака — ослабленный и сдвинутый оттиск того же набора поперек обложки. Тот же прием сдвинутого набора применен Зданевичем на обложке одной из его собственных книг — «Зга якабы» (Тифлис, 1920).

Намеченные Зданевичем способы словесной игры своеобразно продолжают близкие по полиграфическому решению стихи Н. Чернявского. По разъяснению К. Паустовского в каждой стихотворной строке, набранной литерами разного размера, параллельно прочитываются три различных связанных текста. «Такие стихи назывались симфоническими»[19]. Предложенный здесь обзор художественных экспериментов в поэтической книге 1910-х годов не претендует ни на полноту, ни на исчерпывающий анализ избранных образцов. Цель его — лишь обозначить сферу совместных творческих поисков художников и поэтов, показать удивительное разнообразие и остроту найденных ими решений. В то же время обращает на себя внимание внутренняя цельность этого своеобразного явления книжного искусства. Неслучайность самых крайних опытов разрушения традиционной формы определяется единством образного мира и круга идей, объединяющего при всех их противоречиях и спорах новаторов обоих видов искусства.

Такими объединяющими качествами были экспрессивность и примитивизм, разрушающие каноны «высокой» поэзии, заземляющие поэтическое слово как в звуковом и смысловом, так и в зрительном его выражении, подчеркивание фонетической и полиграфической фактуры, пластическое единство словесных и пространственных образов. Эти принципы футуристической книги получили свое теоретическое выражение в манифестах, статьях, предисловиях, в переписке поэтов и художников. Они развивались параллельно аналогичным творческим исканиям в поэтической книге других стран (Ф. Маринетти в Италии, Гийом Аполлинер и Б. Сандрар во Франции), кое в чем опережая последних.

Немногочисленные малотиражные издания небольшой поэтической группы не остались, при всей их специфичности, замкнутым, не имеющим творческого развития эпизодом в истории книжного искусства. При всех эпатирующих крайностях эти поиски, как оказалось, шли в очень актуальном направлении и оказали значительное влияние на формирование советской книги 1920-х годов.

Прямыми наследниками футуристического книгоиздательства, непосредственно вышедшими из его сферы, были художники-конструктивисты. В их полиграфических работах получило дальнейшее развитие прежде всего активное отношение к наборному материалу, свобода экспрессивных плакатных композиций, использование крупных афишных шрифтов, диагональные строки обложек, текстовые акцентировки. В руках Эль Лисицкого, С. Телингатера наборные знаки оказались выразительным и гибким средством для создания символических и даже изобразительных композиций.

В сложный сплав художественной системы В. Фаворского вошло, наряду с совершенно иными традициями, свойственное футуристической книге ощущение поверхности книжного листа как динамического силового поля. В его шрифтовых построениях, выразительно сочетающих разнородные начертания в пределах одного слова, также есть отголоски наборных опытов предреволюционного времени. Наконец, литографированная книга с ее живописно-фактурной, осязательной поверхностью, лаконичным, упрощенным рисунком и яркой инфантильностью оплодотворила ранние детские книги В. Лебедева, а затем и художников его школы. Сколько-нибудь подробный анализ этих влияний, несомненно, потребовал бы отдельной работы. Здесь можно было только бегло назвать самые основные связи.

[19] Паустовский К. Бросок на юг.— Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1968, т. 5, с. 381.

В. Лазурский

Анализ шрифта Остромирова Евангелия

Предлагаемый вниманию читателей текст «О пропорциях букв шрифта Остромирова Евангелия» был написан более четверти века тому назад. Я подводил тогда итог большой работы, задуманной еще до войны и начатой в Москве, в 1941 году.

Весной 1941 года я принимал участие в оформлении заграничных выставок, которые готовила Всесоюзная торговая палата. Работы по выставкам были внезапно прерваны войной, художники переключены на оборонную работу. Вечера оставались свободными — долгие вечера в ожидании ночных бомбежек. Вот тут я и взялся за работу, уже давно задуманную,— за обмеры шрифта красивейшего памятника древнерусской письменности, Остромирова Евангелия. Подлинник был вне пределов досягаемости — он хранился в Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Мне пришлось ограничиться факсимильными воспроизведениями отдельных страниц Остромирова Евангелия из альбома Н. М. Каринского. Это редкое издание 1925 года содержит 14 образцов письма Остромирова Евангелия, превосходно выполненных фототипией [1].

К началу 1942 года, когда я был призван в действующую армию, я успел закончить все обмеры двух почерков основного текста и сделать начисто первую из задуманной серии таблиц: Образец шрифта Остромирова Евангелия, первый почерк [2].

Как часто, сидя где-нибудь в сыром блиндаже под Витебском или Оршей, лежа в госпитале в Восточной Пруссии или тоскуя по Москве в разрушенном Кенигсберге, где закончилась для меня война, я мечтал о продолжении этой работы, прервавшейся на самом интересном месте.

Не дивно ли? По окончании войны судьба забросила меня временно в Киев. И именно здесь, в том самом городе, где в начале XI века создавалось Остромирово Евангелие, я написал летом 1947 года впервые публикуемый ныне текст. Внимательно перечитав его сейчас и взглянув на собственную работу как бы со стороны, хочу сделать несколько замечаний и добавлений.

Первое. Естественно, что 25 лет тому назад я многого не знал из того, что хорошо известно мне теперь. Так, например, мне ровно ничего не было известно о современном методе работы над шрифтом с помощью сильных фотоувеличений — методе, впервые предложенном Эмери Уокером Уильяму Моррису, когда последний вознамерился спроектировать, по образу и подобию ренессансного шрифта Николауса Йенсона, свой знаменитый «Золотой шрифт». Замечу, кстати, что, пользуясь фотоувеличениями, Моррис предпочел, однако, нарисовать свой шрифт «на глаз» (как пишет об этом в своих воспоминаниях его дочь).

Не знал я и о том, как работали, копируя шрифты манускриптов, первые граверы-пуансонисты XV столетия (у которых не было ведь ни фотоаппарата, ни даже порядочного увеличительного стекла).

Да и сейчас, во всеоружии современной техники, не остался ли, как и в старину, глаз художника главным судьей в решении вопросов о тончайших нюансах пропорций, о насыщенности цветом жирных и тонких штрихов, обо всем том, что составляет живую душу шрифта?

Так или иначе, я не ставил тогда перед собой задачи создания типографского шрифта. Работа эта делалась для собственных нужд и не требовала более совершенных методов.

Второе. В одном очень старом своем черновике я нашел собственноручные критические замечания по поводу таблиц с алфавитом и с «образцом» первого почерка. Вот они:

«... о результатах (сравнительно с рукописным оригиналом):

[1] Каринский Н. М. Образцы древнейшего периода русской книги. Л., 1925.

[2] То есть почерк того безымянного краснописца, по образцу которого продолжал писать основной текст диакон Григорий, имя которого называют обычно как имя единственного писца.

а) пропорции сохранены достаточно точно (но однообразие, вместо бесчисленных отклонений от среднего в рукописи);

б) конструкция — то же;

в) характер становится более сухим; единообразные «мелизмы», вместо разнообразия в рукописи: серифы (может быть просто затеки чернил?) в рукописи прочеркнуты или не прочеркнуты, яснее выражены по бо́льшей части вверху и слева, вообще же возникают в зависимости от направления движения пера при письме; в моем «образце» оставлены только утолщения вверху вертикальных штрихов и подчеркнуты те, которые, естественно, возникают при нажиме пера внизу.

И далее — отсутствие острых углов, особенно во внутренних просветах буквы, зависящее от заплывов чернил; надо смягчать углы (от руки) после вычерчивания» (Замечу в скобках: сейчас я вообще не стал бы вычерчивать буквы, а рисовал бы их свободно от руки, не забывая при этом ни на минуту, что в оригинале они писаны ширококонечным гусиным пером с концом, срезанным перпендикулярно к продольной оси.)

И, наконец, последнее (и самое существенное). Анализ пропорций шрифта Остромирова Евангелия не был доведен мною до логического конца, хотя, измеряя буквы, я и тогда не мог не заметить их характернейшей особенности.

Некоторые из них (Е, О, С) очень узки. Иные (например, Б, В, И, К, Л, Н) примерно в два, а иные (как, например, Д, З, Т, М, Ш, Щ, малые юсы) в $3—3^1/_2$ раза шире, чем О или Е. А некоторые, особенно широкие, буквы (Ж, Ы, большие юсы) шире самых узких в 4 раза и более [3].

Конечно, я видел это, когда вычерчивал свой «Образец», но не понимал еще со всей ясностью, какое огромное значение имеет заложенный в алфавите Остромирова Евангелия принцип разноширинности его знаков [4].

Приступая в 1957 году к проектированию типографского шрифта, я мог уже отчетливо сформулировать свое собственное отношение к этому, как я считаю, основополагающему принципу древнейших форм нашего шрифта.

В древности любое мастерство прозывалось «художеством». Справедливо считали произведением искусства любую добротно сделанную вещь. В старину у нас на Руси кораблестроителей называли «мастерами доброй пропорции». Это прекрасное звание могли бы заслуженно носить и «строители» книги и шрифта. Именно мастерами доброй пропорции были и наши древние краснописцы и первопечатники. И разве не добрая пропорция лежит в основе лучших типографских шрифтов нашего времени?

Найти правильное соотношение ширины к высоте каждой отдельной буквы, памятуя о том, как они будут жить вместе со всеми остальными буквами алфавита и в полосе набора,— вот главная задача, стоящая перед проектировщиком современного типографского шрифта. Конечно, и рисунок шрифта, и та или иная насыщенность тонких и жирных штрихов играют здесь немаловажную роль, но решающее значение имеют все же основные пропорции: отношение ширины буквы к ее высоте. Это особенно важно именно для русского шрифта, тяготеющего к сохранению маюскульных форм с их природной разноширинностью. Если эта основная задача решена удачно, шрифт производит то приятное для глаза общее впечатление, зависящее от равномерно-ритмичного чередования черных и белых пятен, которое позволяет говорить о нем: «это красивый шрифт» или «этот шрифт легко читать» (что, в общем, одно и то же).

[3] Здесь речь идет о буквах первого почерка.

[4] О важности этого принципа мне не раз приходилось слышать позднее, в 1950-х годах, из уст Г. А. Банниковой, работавшей тогда над проектированием своей гарнитуры. В это же время я познакомился и с рукописью статьи В. А. Фаворского «О графике как об основе книжного искусства», опубликованной в 1961 году в сборнике «Искусство книги», вып. 2, в которой он пишет о разноширинности букв в древнерусских шрифтах.

Лист из подлинника Остромирова Евангелия (лицевая и оборотная стороны).



ѥ сѫбо(т)нѣ(д) · отъ пати
ѥ костинꙗ · достааго
ѥ поста · сѫ(б) · а҃ · по н҃ ·
ѥ ева · отъ мат(ѳ)еа · гла(в) · ло҃ · ÷

Рече г҃ь · просѧщоу
роумоу оу тебе
даи · и хотѧща
аго отъ тебе заѩ
ти не отъврати
слышасте ꙗко ре
чено ѥсть · възлю
биши ближьнѩ
аго своѥго · и въ
зненавидиши
врага твоѥго азъ
же гл҃ѭ вамъ лю
бите врагы ваша
благословите клъ
нѫщаꙗ вы · до
бротворите ненa
видѧщиимъ ва
съ · и молите за тв҃
рѧщаꙗ вамъ на
пасть и изгонѧ
щаꙗ вы · да бѫ
дете сынове оц҃а
вашего · иже ѥсть
на нб҃сехъ ꙗко слъ
ньце своѥ сиꙗѥть
на злыѩ и на бла
гыѩ · и дъждить
на правьдьныѩ
и ненаправьдь

нъıѩ · аще бо лю
бите любѧщаꙗ
вы · кѫѭ мьздѫ
имате · не и мы
тари ли тако
жде творѧть · на
ще цѣлоуѥте дроу
гы ваша тъкъ
моу · что лише тво
рите · не и мытa
рие ли тако жде
творѧть · бѫдѣ
те оубо вы съвръ
шени · ıако отць
вашъ небесьны
и съвръшенъ ѥ
сть ·
не · д · по · н · въ нѥнже бъıва

ѥть · памѧ · вьсѣмъ стыимъ ·
ѥва · отъ мат · ѳеа · гла · сг ·

Рече гь къ оуче
никомъ свои
мъ · вьсакъ иже
исповѣсть мѧ нѣ
прѣдъ члвкы · и
сповѣмь и азъ
прѣдъ отцьмь мо
имь · иже ѥсть на
небесехъ · а иже о
твръжетъ сѧ мене
прѣдъ члвкы ·
отвръгѫ сѧ ѥго и
азъ · прѣдъ отце
мъ моимъ · иже ѥ
сть на нбсехъ · и
же любить отца и

Для того чтобы найти свою добрую пропорцию, современному художнику необходимо знать историю развития не только всего алфавита в целом (то есть историю стилей), но и эволюцию форм каждой отдельной буквы. Думаю, что это одинаково справедливо как для латиницы, так и для кириллицы.

Между тем история славяно-русского шрифта еще совершенно недостаточно изучена под специфическим углом зрения эволюции его форм и пропорций. Вот почему мне кажется полезной публикация даже такой старой и во многих отношениях несовершенной работы, посвященной анализу пропорций древнейшего нашего шрифта, как эта.

Шрифты Остромирова Евангелия

Остромирово Евангелие — бесспорно, красивейший памятник древнерусского художественного письма.

Писали его в Киеве в 1056—1057 годах [1] для наместника тогдашнего киевского князя Изяслава Ярославовича в Новгороде Великом посадника Остромира. По имени последнего оно и называется Остромировым.

И. И. Срезневский указывал на то, что Остромирово Евангелие как древнейший из доселе открытых больших памятников славянского письма определенного времени сто́ит особенного изучения в отношении к письму и правописанию [2]. Остромирово Евангелие превосходно изучено и описано русскими палеографами: В. Х. Востоковым, Е. Ф. Карским, Н. М. Каринским и другими, текст его неоднократно переиздавался [3]. Существует прекрасное фототипическое воспроизведение отдельных листов оригинала в натуральную величину, изданное Каринским [4].

Каринский доказал, что Остромирово Евангелие писано не одним лицом.

Первый почерк

«Остромирово Евангелие написано тремя почерками, из которых первый обнимает первые 23 листа евангельских чтений (до 25 листа памятника) и золотые заглавия на этих листах и на всех последующих листах до конца рукописи, исключая золотые заглавия на листах с 21 по 40 об. и с 131 по 154 об.[5]; вторым почерком исполнен текст евангельских чтений, начиная с 25 л. до конца рукописи, заглавия и синтаксарь на тех же листах, писанные чернилами, и запись [6]; третьим — золотые заглавия на листах с 21 по 40 об. и с 131 по 154 об.».

Второй почерк

Третий почерк

Второй писец (дьякон Григорий)

«Второй писец, как видно из записи, писанной этим почерком, был церковник-дьякон (дьякон Григорий.— *В. Л.*), к которому обращались высшие сановники, следовательно, в своем церковном деле, нужно думать, специалист.

Первый писец (аноним)

Первый писец, писавший, между прочим, золотые заглавия не только на листах своего текста, но и на листах дьякона Григория, написавший чернилами сравнительно небольшую часть собственно евангельских чтений, возможно писавший и часть орнамента (его почерком написан весьма крупными буквами золотой текст внутри заставки на листах 2, табл. 1), мог быть, конечно, более специалистом-художником, чем начетчиком в области церковной графики (в смысле орфографии — ср. у Каринского с. 9, стб. 1.— *В. Л.*), и знатоком церковного произношения».

[1] Начато 21 октября 1056 г., окончено 12 мая 1057 г. Остромирово Евангелие является, таким образом, ровесником храма Софии Новгородской, постройка которого закончена в начале пятидесятых годов XI века. Храмы Софии в Киеве и Полоцке построены раньше; первый из них заложен в 1037 г. (Грабовський I. Я. Софія Київська. Київ — Львів, 1947).

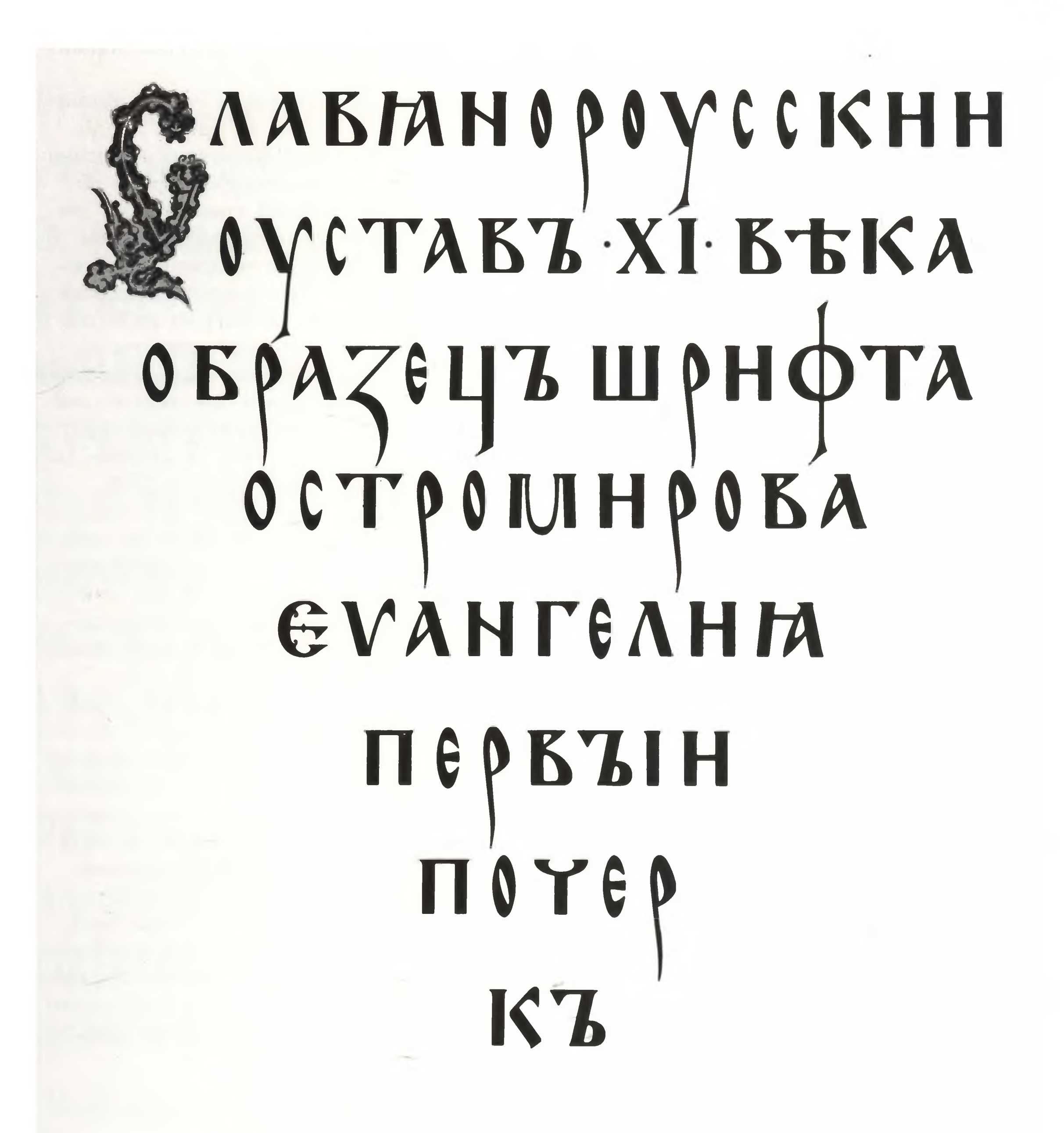
[2] Срезневский И. И. Славяно-русская палеография XI—XIV вв. Спб., 1885, с. 107.

[3] Подобно об изданиях Остромирова Евангелия см.: Карский Е. Ф. Славянская кирилловская палеография. Л., 1928.

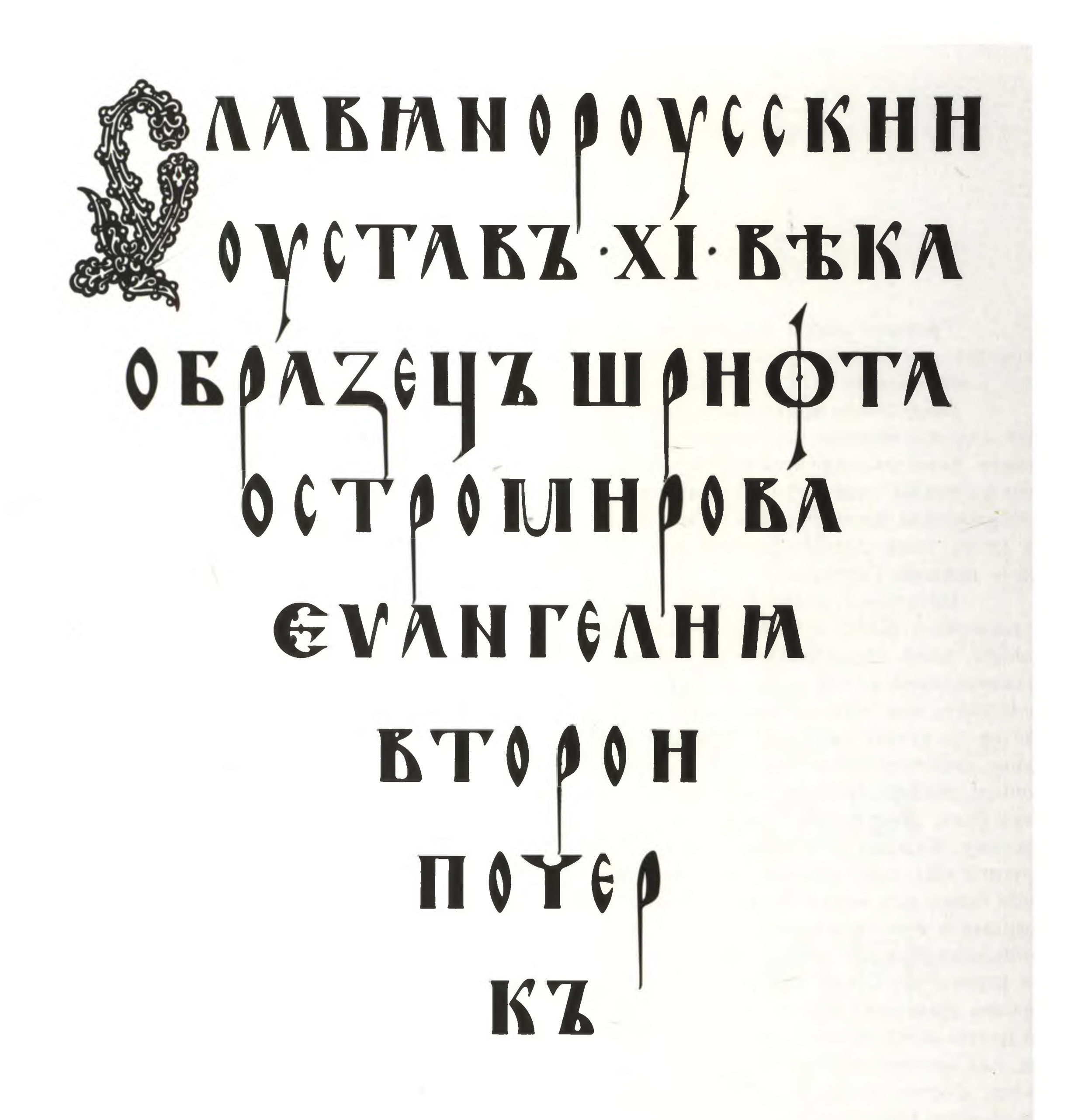
[4] Каринский Н. М. Образцы письма древнейшего периода истории русской книги. Л., 1925; содержит 14 образцов письма Остромирова Евангелия, выполненных фототипией. Литографированное издание И. Савинкова (Спб., 1883, 2-е изд. 1889), воспроизводящее полностью весь текст Остромирова Евангелия, не может, разумеется, соперничать с фототипией в точности передачи оригинала. Заглавные буквы (инициалы) и заставки Остромирова Евангелия воспроизведены в литографированных таблицах, изданных Московским художественно-промышленным музеем. (История русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям. Москва, 1870, табл. X—XIII. См. также: Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. Спб., 1887.

[5] См. табл. I, III, V (снимки 2, 4) альбома Н. М. Каринского.

[6] См. табл. II, IV, V (снимки 1, 3) альбома Н. М. Каринского. Запись — в конце рукописи.



Образец шрифта Остромирова Евангелия, первый почерк (обработка В. Лазурского).



Образец шрифта Остромирова Евангелия, второй почерк (обработка В. Лазурского).

Третий писец (орнаментатор)

Третьего писца Каринский характеризует как специалиста-орнаментатора (см. у Каринского с. 9, стб. 2).

Особенного внимания с точки зрения художественной заслуживает шрифт текста евангельских чтений, писанный первым почерком (листы 1—25 оригинала), послуживший прописью для менее искусного (хотя тоже превосходного) каллиграфа — дьякона Григория.

Особенности рукописного шрифта вообще

Несколько слов об особенностях рукописного шрифта вообще. Рукописный шрифт, даже такой каллиграфический, как древнерусский устав, всегда отличается от печатного, как живописный рисунок отличается от сухого чертежа. Возьмите любую букву алфавита: вы не найдете в целой рукописи, писанной одним и тем же почерком, двух букв, совершенно тождественных по рисунку. Каждое «Н» будет отличаться от другого «Н» либо ростом, либо шириной, либо более или менее сильным контрастом жирных и тонких штрихов и т. п. Буквы рукописного шрифта можно сравнить с листьями дерева: все буквы одинаковы, как одинаковы древесные листья, если глядеть сразу на целую ветку; но каждая буква неповторима, как неповторимы и бесконечно разнообразны формы листьев, растущих рядом на одной и той же ветке, если начнешь их разглядывать попристальнее. Далее. Все листья дуба построены по одному общему закону, непохожему на закон строения листьев липы или клена, и потому сразу могут быть отличены от них. Точно так же и буквы одного и того же почерка подчинены единому, общему для всех букв алфавита, закону строения, непохожему на закон строения букв другого почерка. Этот единый закон строения выражается одинаково ярко как в конструкции, так и в пропорциях, причем каждая буква алфавита имеет свои определенные, характерные для нее пропорции, являющиеся в то же время пропорциями, характерными для всего почерка в целом.

Для установления характерных пропорций букв шрифта Остромирова Евангелия мною был применен описанный ниже метод обмеров.

Объект обмеров

Объектом обмеров было избрано упомянутое выше фототипическое издание Каринского, как наиболее точно воспроизводящее оригинал. Обмером был последовательно подвергнут сперва первый, а затем и второй почерк текста евангельских чтений.

Метод обмеров

Для измерений я пользовался лупой и кронизмерителем. Каждая буква, увеличенная в 4 раза (до 24—25 мм), наносилась на миллиметровую бумагу. При этом пропорционально увеличивались также интервалы между буквами и расстояния между строками. Затем каждая буква алфавита, например «Н», сравнивалась с десятками себе подобных (в пределах одного и того же почерка), и выводились типичные пропорции среднего «Н», то есть устанавливались для каждой буквы алфивита наиболее часто встречающиеся отношения:

Модуль

а) толщины жирного штриха (принимаемой за модуль) к высоте буквы;

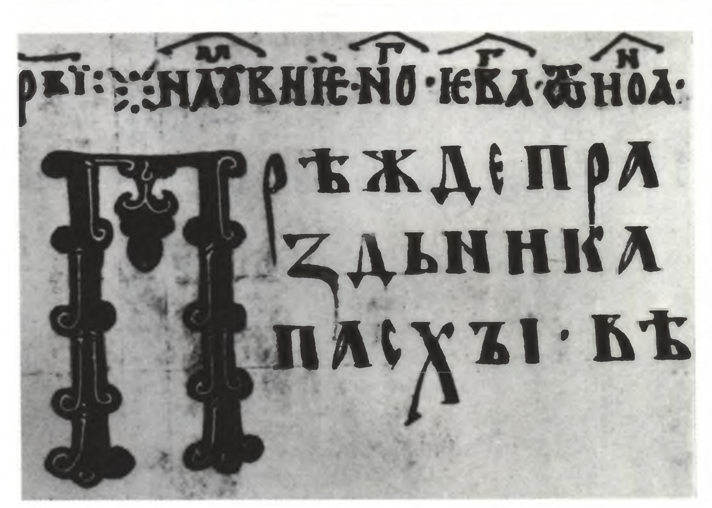
б) толщины жирного штриха к тонкому;

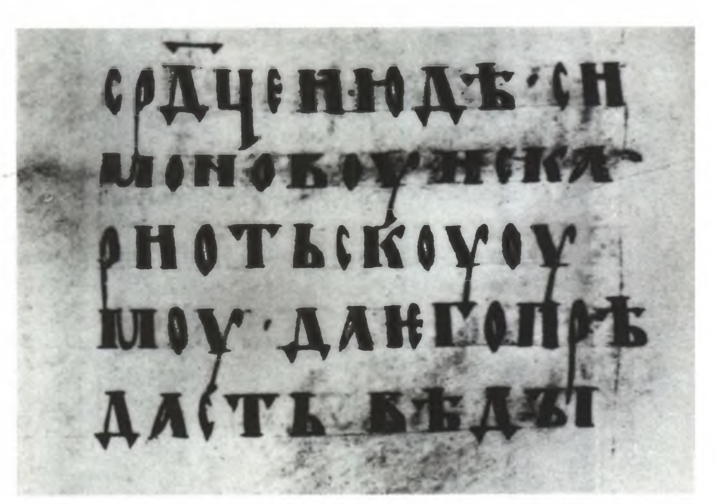
в) ширины буквы к ее высоте;

г) толщины жирного штриха к просвету между вертикальными штрихами (в буквах типа «Н»).

Алфавит, первый почерк (обработка В. Лазурского).

А	Н	Т	Ꙑ
Б	К	ОУ	Ь
В	Л	Ф	Ѣ
Г	М	Х	Ю
Д	Н	Ц	Ꙗ
Є Ѥ	О О	Ч	Ѧ Ѩ
Є	П	Ш	Ѫ Ѭ
Ж	Р	Щ	Ѳ
Ѕ	С	Ъ	Ѵ





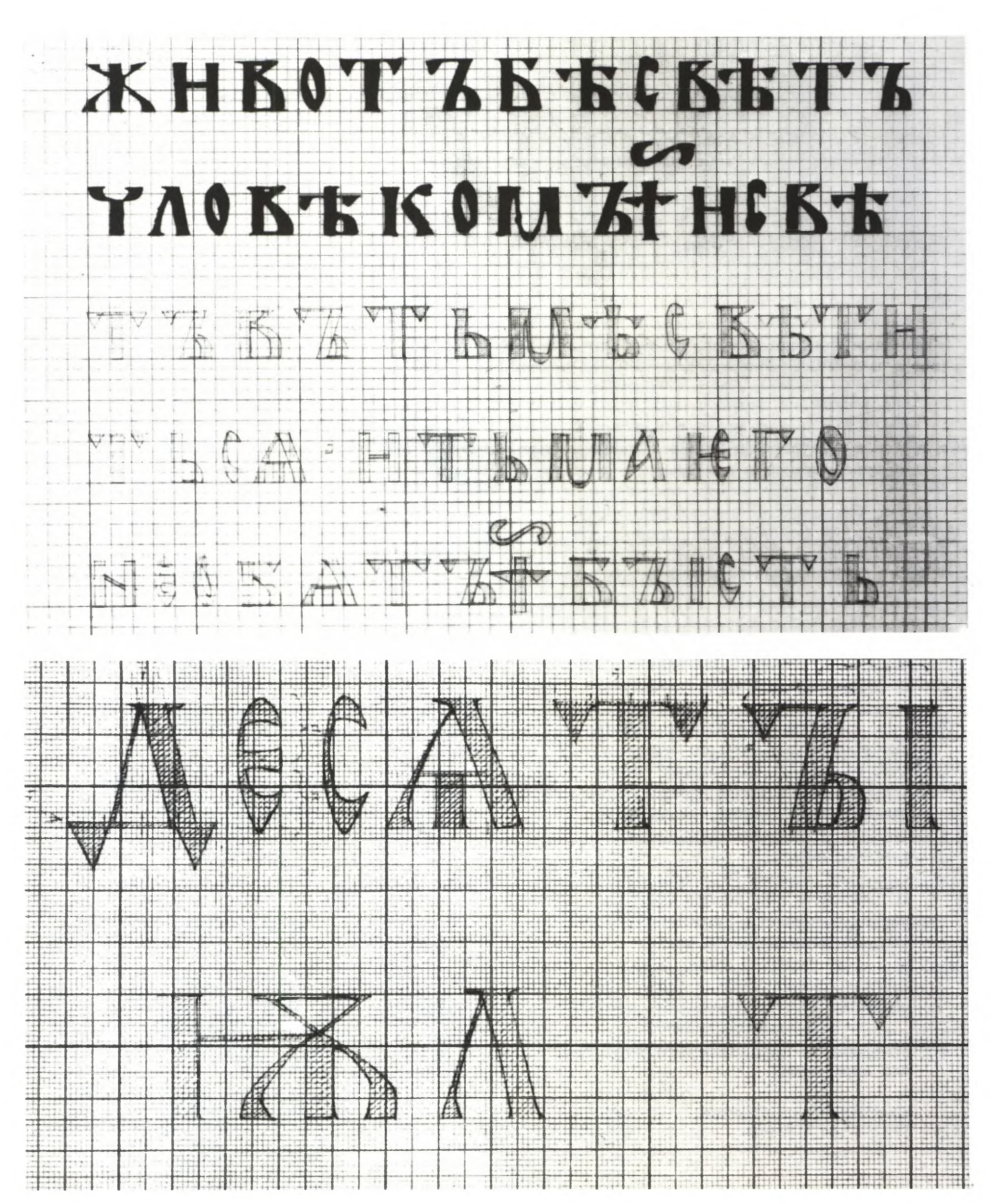
Фрагмент листа... Остромирова Евангелия (по альбому Н. М. Каринского). Пример первого почерка.

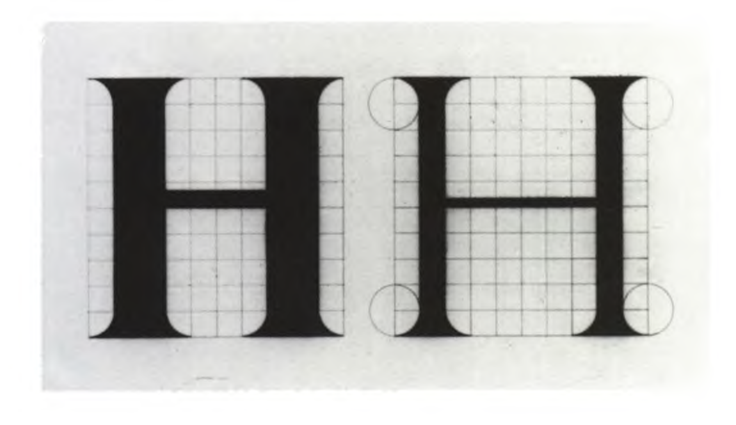
Фрагмент листа... Остромирова Евангелия (по альбому Н. М. Каринского). Пример первого почерка.

Фрагмент листа... Остромирова Евангелия (по альбому Н. М. Каринского). Пример второго почерка.

Фрагмент листа... Остромирова Евангелия (по альбому Н. М. Каринского). Пример второго почерка.

Примеры увеличенных в четыре раза букв Остромирова Евангелия.





Определялись также типические особенности рисунка буквы, например, характер утолщений вертикальных и наклонных штрихов, характер изогнутых штрихов и т. д.

Результаты обмеров

Результатом обмеров явились следующие выводы:

I. Первый почерк отличается от второго большей стройностью пропорций.

Основные пропорции первого почерка

II. Основные пропорции первого почерка таковы:

а) высота букв равна в среднем пяти модулям (то есть толщина жирного штриха укладывается в высоте буквы пять раз); заметим, что эта пропорция совпадает с пропорцией рукописного латинского шрифта, упоминаемого Дюрером в его трактате о шрифте [7];

б) толщина жирного штриха относится к толщине тонкого штриха как 1:2 (часто); как 1:3 (по большей части) или как 1:4 (редко); таким образом, и здесь среднее отношение, равное 1:3, совпадает с пропорцией, устанавливаемой Дюрером для латинского шрифта;

в) ширина букв типа «Н» (И, П, Ц) относится к их высоте как 4:5; эта пропорция совпадает с пропорцией латинского «Н», описанного Дюрером;

г) толщина жирного штриха относится к просвету между вертикальными штрихами (в буквах типа «Н») как 1:2 [8].

Что касается типических особенностей рисунка букв первого почерка, то для них характерно:

а) отсутствие отсечек; наблюдаются лишь утолщения вертикальных и наклонных штрихов, естественно, возникающие при движении и нажимах пера и обычно яснее выраженные вверху и слева, чем внизу и справа;

б) кривые линии (в букве «О» и других) представляют собой элементы овалов (например, в букве «З») или эллипсов (в буквах «О», «Е», «С», «О»); в этом заключается весьма существенное отличие древнерусского устава от латинского унциала, где кривые линии представляют собой элементы окружности;

в) поперечный штрих «Н» — на середине высоты буквы.

Основные пропорции второго почерка

III. Основные пропорции второго почерка более тяжеловесны, нежели первого:

а) высота букв равна в среднем четырем модулям (толщина жирного штриха укладывается в высоте буквы четыре раза);

б) толщина жирного штриха относится к толщине тонкого штриха как 1:4;

в) ширина букв типа «Н» относится к их высоте как 4:5 (таким образом, эта пропорция совпадает в первом и втором почерках);

г) толщина жирного штриха относится к просвету между вертикальными штрихами в буквах типа «н» (приблизительно) как 1:1.

Типические особенности рисунка букв второго почерка те же, что и в первом, за исключением пункта *в*: поперечный штрих «Н» расположен выше середины (примерно на высоте золотого сечения).

Сравнение букв «н» с модулем 1:10 и 1:5 по А. Дюреру.

[7] Opera Alberti Düreri, Arnhem, 1604. Я имею в виду следующий абзац: «Эти буквы делают также в пять раз выше [толщины жирного штриха], когда их пишут маленькими, от руки». Перевод мой.— *В. Л.*

[8] Предположительно таким же должен быть просвет рукописного латинского «Н» с модулем 1:5 в шрифте, упоминаемом Дюрером (см. сноску 7).

Л. Жадова

Работа Татлина в книге

К книжной иллюстрации Татлин обращался редко, и его книжные работы немногочисленны. К тому же они по большей части забыты и почти не привлекали специального внимания искусствоведов [1].

Однако Татлин принадлежит к тем художникам, чьи любые опыты интересны, будь они и единичны. Тем более, что его книжные произведения отличает важная особенность: они не заказные, а стимулированы тем или другим непосредственно личным интересом. Некоторые имеют даже автобиографическую окраску. Как правило,— это своего рода «меты», результаты человеческой и творческой дружбы и пристрастий художника.

Первая работа Татлина в интересующей нас сфере — автолитография к четверостишию Хлебникова «Будьте грозны как Остраница»[2] (сборник «Мирсконца», 1912). Она ознаменовала знакомство Татлина с Хлебниковым, начало пересечения их творческих судеб. Оформление книги Хлебникова «Неизданные произведения», вышедшей в свет в 1940 году,— последнее обращение Татлина к искусству книги. Первая — акт творческой солидарности и начинающейся дружбы; вторая — исполнение долга памяти.

Знакомство Татлина с Маяковским также отмечено созданием иллюстраций к стихотворению поэта. Их первая встреча состоялась, вероятно, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1912 году на выставке молодых художников, в которой участвовали и Татлин, и Маяковский, тогда ученик этого училища. «Первый период взаимоотношений Маяковского и Татлина отмечен творческим содружеством в сборнике стихов и рисунков „Требник троих", изданном в Москве в марте 1913 года. Напечатанное в этом сборнике стихотворение Маяковского „Вывескам" иллюстрировано двумя автолитографиями (тушь) — „вывесочными" натюрмортами. Одна из них принадлежит автору стихотворения, другая — Татлину. Таким образом, Татлина следует считать первым иллюстратором Маяковского (вторым был Василий Чекрыгин)»,— пишет Н. Харджиев [3]. В истории советской художественной культуры первых послереволюционных лет Маяковский и Татлин предстают как сподвижники-единомышленники, поддерживавшие друг друга.

Уже в своих первых работах для книги художник выступает, прежде всего, как интерпретатор смыслового содержания и в иллюстрациях, и тогда, когда он является одновременно художником-оформителем книги. Рисунки Татлина к стихотворениям Хлебникова и Маяковского мотивированно-предметны и сюжетны, что вовсе необязательно для иллюстраций к поэзии. Так, стихотворение «Вывескам» иллюстрируется «рыбным натюрмортом», тем самым копченым сигом на блюде, который поразил воображение Маяковского на вывесках, «железной книге» города. Рядом с рыбиной — коробочка бульонного экстракта «Маги», о «созвездиях» световой рекламы которого пишет поэт. К стихотворению В. Д. Бурлюка «Закат-маляр широкой кистью...» нарисован настоящий маляр с ведром и кистью... Происходит опредмечивание поэтической метафоры. Общее для поэтов и художников нового искусства в России увлечение народным современным художеством (вывесками, лубком), по-своему переживавшееся Татлиным, придавало его рисункам выразительность, в которой небрежность, опримитивленность форм сочетались с удивительной достоверностью деталей.

Оформление буклета «Владимир Евграфович Татлин» (1915) и брошюры Н. Н. Пунина «Памятник III Интернационала» (1920) стало для Татлина частью его авторских программных работ по практическому осуществлению концепции «культуры материалов», или конструктивизма. Здесь вступали в силу целостность и целеустремленность его,

[1] Известна лишь одна специальная статья: Харджиев Н. Первый иллюстратор Маяковского. К 90-летию со дня рождения В. Татлина.— Моск. художник, 1975, 18 дек.

[2] Оно вошло в знаменитое стихотворение «Мы устали звездам тыкать».— Собрание произведений Велимира Хлебникова. Л.; М., 1928, т. 1.

[3] Харджиев Н. Указ. соч.



как сказали бы сейчас, дизайнерско-проектного мышления.

Содержательно-смысловой подход определяет оформление буклета «Владимир Евграфович Татлин». Может быть, впервые в издательско-печатном деле этот манифест раннего конструктивизма изобразительно организован как подборка-монтаж фотодокументов — репродукций контррельефов, смонтированных с коротким текстом. Строгость, аскетизм, принципиальный антидекоративизм, свойственные книжному искусству Татлина, проявили себя здесь с очевидностью.

Брошюра Н. Н. Пунина «Памятник III Интернационала» — одно из первых конструктивистских книжных изданий. Проектные эскизы, «чертежные рисунки», по определению самого Татлина, составляющие документально-содержательную часть брошюры, изобразительно организуют ее вместе с текстом в неделимое целое. Сам характер проектной графики Татлина, строгий и торжественный, приобрел в печатном варианте элементы агитационно-массового искусства: флаги, лозунги, сочетания черного — красного — белого непосредственно связывают это издание со всей печатной продукцией первых лет революции.

Создание обложки книги «Зустріч на перехресті» («Встреча на перекрестке») (Киев, 1927) — дань товариществу с украинскими поэтами М. В. Семенко, Г. Шкурупием и Н. П. Бажаном в период работы в Киевском художественном институте [4].

Иллюстрация к стихотворению В. Маяковского «Вывескам». Сборник «Требник троих». М., 1913. Автолитография. Оттиск, клише.

[4] Семенко М. В. (1892—1937) — украинский советский поэт, один из организаторов и теоретиков украинского «левого фронта». Инициатор создания творческой группировки «Новая генерация», к которой примыкали тогда также Г. Шкурупий и ныне широко известный советский поэт Н. П. Бажан. Книга «Встреча на перекрестке», по замыслу поэтов, должна была отразить начавшиеся между ними расхождения.

Иллюстрация к стихотворению В. Хлебникова «Будьте грозны как Остраница». А. Крученых, В. Хлебников. Мирсконца. М., 1912. Автолитография. Оттиск, клише.



Обложка. Н. Пунин. Памятник III Интернационала. Пг.: Отдел изобразительных искусств НКП, 1920. Цинкография.

Книгу С. Сергеля «На парусном судне» (1929) художник оформлял и иллюстрировал под псевдонимом «Лот»[5]. Она была родственна ему самой темой моря, описаниями труда, жизни, быта моряков, всем тем, что когда-то видел и испытал он сам, плавая на судах Черного моря.

В тексте детской книги Д. Хармса «Во-первых и во-вторых» (1929) Татлин, по всей вероятности, открыл что-то особенно близкое себе душевно, так как придал образу главного героя автопортретные черты.

На этих двух работах, так же как и на оформлении книги «Неизданные произведения» В. Хлебникова, хотелось бы остановиться особо.

С. Сергель. «На парусном судне»

Во время подготовки выставки Татлина 1977 года в Центральном Доме литераторов я обнаружила в архиве художника экземпляр книжки, где художник значился под псевдонимом «Лот»[6].

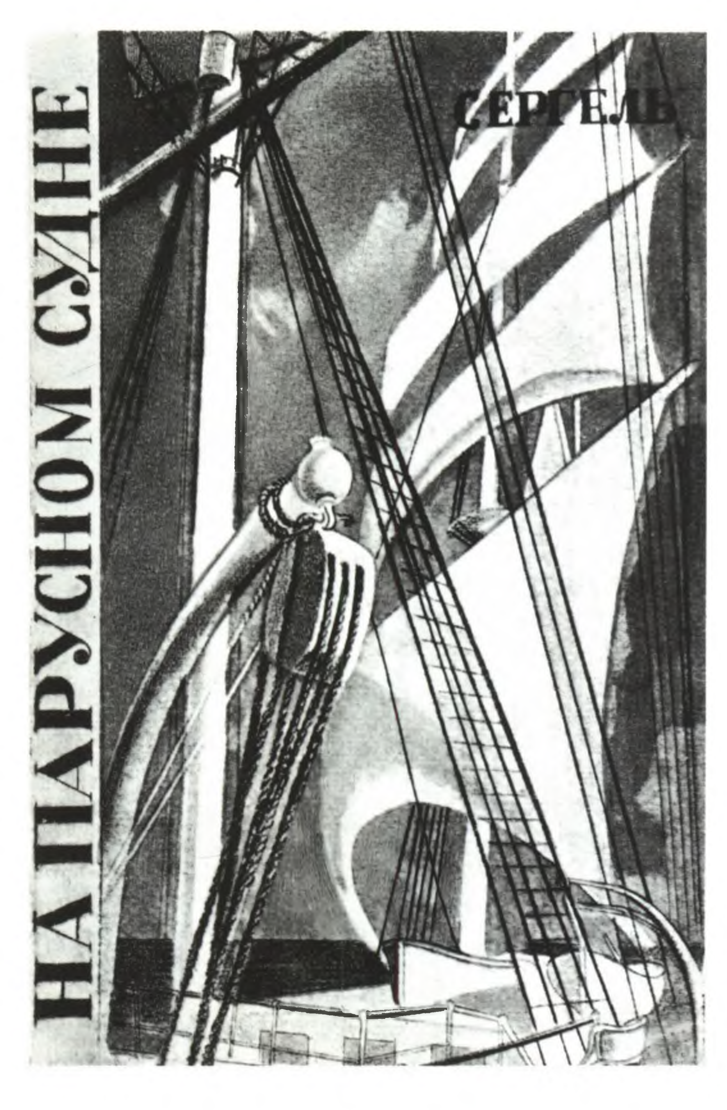
Уже обложка этой книги заставила меня подумать о Татлине как о возможном авторе ее оформления. В ней было явное сходство с одной из четырех фотографий парусного судна, на котором в юности плавал матросом Татлин. Хранились они в том же архиве. Привлекало внимание и художественное качество «превращения» фотографии в рисованно-живописную обложку: надутые ветром белые паруса (вместо темных на фото) на голубом, подчеркнуто пространственном фоне.

Мое подозрение стало переходить в уверенность при дальнейшем знакомстве с книгой и ее иллюстрациями. Одни из этих рисунков своим динамичным напряжением, пространственным разворотом форм парусного судна, показанного сверху, с точки зрения матроса, находящегося на мачте, своей конструктивностью прямо перекликались с рисунками декораций к пьесе «Летучий голландец» 1916 года. Другие — крупнопланностью в изображении людей, диагональными ракурсами композиций, самой манерой штрихового карандашного набросочного рисунка явно напоминали иллюстрации к книге «Во-первых и во-вторых». Похожи были и шрифты на обложках той и другой книги, рисованные от руки под «гротеск». Кстати, то же свойственно и обложке киевской книжки Татлина.

Бросалось в глаза и оснащение книги познавательными «примечаниями» в виде подробных описаний и чертежей-рисунков основных типов парусных судов и схемами движения их против ветра. Они напоминали о чертеже и описании сценической конструкции «Луны на сцене», выполненных

[5] Лот — навигационный морской прибор для измерения глубины воды с борта.

[6] Речь идет о той части архива В. Е. Татлина, которая до выставки хранилась у А. Н. Корсаковой, а затем была передана в ЦГАЛИ.



Обложка. С. Сергель. На парусном судне. М.: Молодая гвардия, 1929. Цинкография. Иллюстрации. 1929. С. Сергель. На парусном судне. Эскиз. Бумага, карандаш.

Татлиным позже, во время работы во МХАТе, для специального издания в 1944 году.

Параллельно, признаюсь, возникали и сомнения в авторстве Татлина как художника этой книги. Например, бросалась в глаза несвязанность иллюстраций общим замыслом художественного решения книги, известная станковая самостоятельность каждого рисунка. Внушала опасения и некоторая упрощенность, небрежность рисунка, особенно в трактовке человеческих фигур и лиц, не воспринимающаяся вначале как специальный прием.

Однако все сомнения исчезли, когда мною в том же архиве был найден документ — экспертное заключение искусствоведа И. Хвойника по поводу оценки потерянных оригиналов иллюстраций «худ. Татлина (псевд. „Лот")» книжки Сергеля «На парусном судне»[7].

«...Татлин не плодовит в области изобразительного рисунка, и это обстоятельство увеличивает ценность рисунков Татлина»,— подчеркивает рецензент [8].

Но самым важным явилось обнаружение нами двух из пропавших оригинальных рисунков — иллюстраций к книге «На парусном судне»[9].

Вновь обратившись к книге, внимательно прочтя и рассмотрев ее, я теперь почти уверена, что Татлин не только иллюстрировал и оформлял книгу, но и участвовал в создании текста. Как известно от друзей и современников художника, Татлин был превосходным рассказчиком. Можно предположить, что С. Сергель слышал устные рассказы художника о его молодости на море и в какой-то мере использовал их, работая над книгой. Слишком много биографических перекличек в жизни и настрое героя этой книжки с плаваниями самого Татлина матросом на парусном судне по Черному морю. Его страстная увлеченность жизнью моряка, с ее опасностями, с ее тяжелым трудом, на всю жизнь научившими художника мастерскому исполнению, «отделанности» каждого взятого на себя дела, находит свое отражение в тексте: яркие описания природы и простого, но по-своему колоритного быта, украшенного традиционной народной и новой городской музыкой, русскими и украинскими песнями, рассказами о своих приключениях.

Сами за себя говорят рисунки, выдающие «глаз» бывалого на море человека. В них не только поразительное знание типов парусных судов, их сложнейшей оснастки, но и достоверное ощущение атмосферы — и мирного, повседневного быта моряков, и тех экстремальных условий, в которых они

[7] «Заключение эксперта по вопросу о ценности рисунков художника Татлина» было написано ученым консультантом Отдела изобразительных искусств при Главискусстве искусствоведом И. Хвойником и датировано 3 июля 1929 года. Документ был направлен в народный суд, в который обратился Татлин, чтобы получить деньги за потерянные при воспроизведении 11 оригиналов рисунков для этой книги. Документ находился у А. Н. Корсаковой, сейчас — в ЦГАЛИ.

[8] Там же.

[9] ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Инв. №№ 226421/276 и 226421/275. Один из них экспонировался на выставке В. Е. Татлина в 1977 г. в Центральном Доме литераторов.





работают во время волнений и бурь. Татлин точен во всем, начиная от изображения морского котла-ведра, в котором команде варится борщ, до воспроизведения сложной системы мачт, парусов и рей в их различных взаимоположениях.

Книжка «На парусном судне» к началу июля 1929 года уже была издана, то есть, по-видимому, иллюстрации делались где-то в конце 1928 или в самом начале 1929 года.

Даниил Хармс [10]. «Во-первых и во-вторых»

В книге «На парусном судне» Татлин выступает, прежде всего, как художник-иллюстратор. Здесь же, в книге Д. Хармса, он работает и как художник-иллюстратор, и как художник-конструктор книги. В ней нет никаких специальных элементов оформления, и в то же время монтаж текста и рисунков представляет собой содержательное структурное и архитектоническое целое. Надо сказать, что к такой построенности предрасполагал и сам текст, своего рода современная сказка-притча, состоящая из одиннадцати отдельных сюжетов. Их связь подчеркнута числовыми наречиями «во-первых», «во-вторых», «в-третьих» и т. д., своей временно́й последовательностью вовлекающими ребенка в игру-чтение. Лишь последний, одиннадцатый сюжет, обещающий продолжение «сказки» в будущем и, таким образом, «открытый» во временно́м отношении, дан без наречия.

Каждый текст Татлин расположил на отдельной странице. Вместе с соответствующей иллюстрацией он образует разворот. При этом, однако, короткий начальный текст «во-первых» и заключительный, с обещанием продолжения, не имеют специальных иллюстраций, но акцентированы крупным шрифтом. Лишь один, наиболее пространный текст «в-четвертых» размещен на двух страницах и имеет две иллюстрации. Таким образом, в книге одиннадцать текстов-сюжетов и десять иллюстраций, считая обложку. Вообще в этой книге Татлин придает особое значение шрифтам и использует их для подчеркивания сюжетных и конструктивных моментов. Соотношение текстовых и изобразительно-иллюстративных полос книги лишено симметрии, обладает во временно́м развитии то замедляющимся, то убыстряющимся ритмом, что важно при восприятии книжки ребенком.

Однако, что же привлекло Татлина в этой детской книге? Почему он поместил себя среди ее героев? Почему она для нас сейчас не только интересный образец советского книжного искусства, но и своеобразный лирическо-драматический художественный документ эпохи?

Творчеству Татлина в принципе присущ своеобразный автобиографизм. Он сам на себе показывает костюмы, созданные по его проектам; его автоизображения можно найти среди героев пьес,

[10] Хармс (Ювачев) Даниил Иванович (1905—1942). Советский писатель. Вошел в литературу в середине 1920-х годов. Участник группы «Обериу» (Объединение реального искусства), существовавшей в Ленинграде в 1926—1927 годах. С 1928 года активно печатался в детских журналах «Чиж» и «Еж». Также сотрудничал в ленинградском Детгизе. Примечателен сам факт связи Татлина с «Обериу» (см. А. А. Александров. Материалы Д. И. Хармса в рукописном отделе Пушкинского Дома.— В кн.: Ежегодник Отдела рукописей Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980, с. 64—79), так как обычно подчеркивается близость этой литературной группы К. С. Малевичу и П. Н. Филонову.



Обложка. Д. Хармс. Во-первых и во-вторых. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Цинкография.

для которых он моделировал костюмы. Однако совсем особое качество автобиографизма свойственно рисункам к книжке Хармса, где художник изобразил себя в образе длинного человека в семи иллюстрациях из десяти.

Автор «сказки» рассказывает о встрече двух мальчишек с самым маленьким человеком на земле и, наоборот, с человеком такой длины, что, когда он лежит, мальчишки не видят, где его ноги кончаются. Эта компания путешествует, используя в дороге самые различные средства транспорта: и животных, и технику. Однако ни ослик один, ни ослик и лодка вместе, ни ослик, лодка и автомашина вместе не могут удовлетворить эту компанию нестандартных людей. Они никак не могут разместиться удобно все четверо. И лишь в конце путешествия находят в мире животных подходящее для каждого средство передвижения: самый большой человек едет на слоне, самый маленький — на собачке, а двое мальчишек — на ослике.

На обложке изображена как бы «конфронтация» природных и технических средств передвижения: они существуют рядом и они противостоят друг другу. Ясно, что это проблема, требующая решения. Иллюстрации сделаны в 1929 году, как раз в период, когда Татлин после многочисленных исследований и экспериментов начинал практическое осуществление «Летатлина» — долго вынашиваемой им идеи о летательном аппарате-птице. Он пытался решить задачи гуманизации одного из средств передвижения.

Рисунки Татлина, так же как и текст Хармса, ориентированы на детское восприятие, которому макромир и микромир интереснее и ближе мира обычных масштабов. На это направлена и сама графическая манера, строящаяся на контрастах предельного обобщения объемов, их контуров и подробной проработки деталей, характеризующих масштабные соотношения героев.

Однако здесь, кроме лирически окрашенного для автора иллюстраций слоя ассоциаций и значений, связанных с сюжетом книги, есть и другой слой — подтекст, связанный с психологической трактовкой литературных образов, и прежде всего образа «самого длинного человека», в котором Татлин изобразил себя. Здесь приоткрывается глубоко интимный мир личной драмы. Самый большой человек (с лицом Татлина) по ходу дела испытывает наибольшие неудобства — в машине, в лодке... Несмотря на большой рост, среди мальчишек он выглядит незащищенным, печально одиноким. И хотя на последнем рисунке «В-девятых» он едет на слоне, то есть находит масштабное средство передвижения «по себе», лицо его искажено скорбной гримасой.

Писатель Данин особо отмечает «вполне гренадерский рост» Татлина, как, впрочем, и его соратников-поэтов Хлебникова и Маяковского: «...упомянутая вскользь эта подробность прошла бы незамеченной. А она нужна. Она делает драматич-

ВО-ВТОРЫХ, подходит ко мне Петька и говорит: „Я с тобой пойду". — И мы оба пошли, напевая песенки.



В-третьих, идем и смотрим, стоит на дороге человек, ростом с ведерко.

„Ты кто такой?" — спросили мы его. „Я — самый маленький человек в мире". — „Пойдем с нами". — „Пойдем".

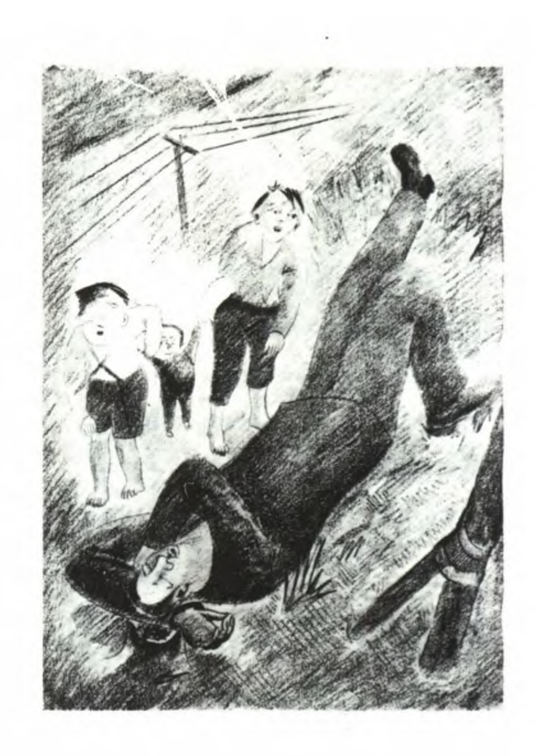
Пошли мы дальше, но маленький человек не может за нами угнаться. Бегом бежит, а все-таки отстает. Тогда мы его взяли за руки. Петька за правую, я за левую. Маленький человек повис у нас на руках, едва ногами земли касается. Пошли мы так дальше. Идем все трое и песенки насвистываем.



Развороты. Д. Хармс. Во-первых и во-вторых. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Бумага, карандаш.

В-ЧЕТВЕРТЫХ, идем мы и смотрим, лежит возле дороги человек, голову на пенек положил, а сам такой длины, что не видать, где ноги кончаются. Подошли мы к нему поближе, а он как вскочит на ноги, да как стукнет кулаком по пеньку, так пенек в землю и ушел. А длинный человек посмотрел вокруг, увидел нас и говорит: „Вы,— говорит, кто такие, что мой сон потревожили?“ — „Мы, — говорим мы, — веселые ребята. Хочешь, с нами пойдем?“ — „Хорошо“,—говорит длинный человек, да как шагнет сразу метров на двадцать. „Эй,—кричит ему маленький человек, — обожди нас немного!“ Схватили мы маленького человека и побежали к длинному. — „Нет,—говорим мы,—так нельзя, ты маленькими шагами ходи“.

8



Пошел длинный человек маленькими шагами, да что толку? Десять шагов сделает и из вида пропадет.— „Тогда,—говорим мы,—пусть маленький человек тебе на плечо сядет, а нас ты подмышки возьми“. Посадил длинный человек маленького себе на плечо, а нас подмышки взял и пошел.—„Тебе удобно?“—говорю я Петьке.—„Удобно, а тебе?“—„Мне тоже удобно“,—говорю я. И засвистели мы веселые песенки. И длинный человек идет и песенки насвистывает, и маленький человек у него на плече сидит и тоже свистит—заливается.

10



Развороты. Д. Хармс. Во-первых и во-вторых. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Бумага, карандаш.

В-ПЯТЫХ. идем мы и смотрим стоит поперек нашего пути осел. Обрадовались мы и решили на осле ехать. Первым попробовал длинный человек. Перекинул он ногу через осла, а осел ему ниже колена приходится. Только хотел длинный человек на осла сесть. а осел взял да и пошел, и длинный человек со всего размаху на землю сел. Попробовали мы маленького человека на осла посадить. Но только осел несколько шагов сделал — маленький человек не удержался и свалился на землю. Потом встал и говорит: „Пусть длинный человек меня опять на плече понесет, а ты с Петькой на осле поезжай". Сели мы, как маленький человек сказал, и поехали. И всем хорошо. И все мы песни насвистываем.



В-ШЕСТЫХ. приехали мы к большому озеру. Глядим, у берега лодка стоит. „Что ж. поедем на лодке?" — говорит Петька. Я с Петькой хорошо в лодке уселись, а вот длинного человека с трудом усадили. Согнулся он весь. сжался. коленки к самому подбородку поднял.

Маленький человек где-то под скамейкой сел, а вот ослу места-то и не осталось. Если бы еще длинного человека в лодку не сажать, тогда можно бы было и осла посадить. А вдвоем не помещаются. — „Вот что, — говорит маленький человек,— ты. длинный, вброд иди. а мы осла в лодку посадим и поедем". Посадили мы осла в лодку, а длинный человек вброд пошел, да еще нашу лодку на веревочке потащил. Осел сидит, пошевельнуться боится. верно. первый раз в лодку попал. А остальным хорошо. Едем мы по озеру. песни свистим. Длинный человек тащит нашу лодку и тоже песни поет.



14

Развороты. Д. Хармс. Во-первых и во-вторых. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Бумага, карандаш.

В-СЕДЬМЫХ. вышли мы на другой берег. смотрим — стоит автомобиль. — „Что ж это такое может быть?“ — говорит длинный человек. — „Что это?“ — говорит маленький человек. — „Это, — говорю я, — автомобиль“. — „Это машина, на которой мы сейчас и поедем“, — говорит Петька. Стали мы в автомобиле рассаживаться. Я и Петька у руля сели, маленького человека спереди на фонарь посадили, а вот длинного человека, осла и лодку никак в автомобиле не разместить. Положили мы лодку в автомобиль, в лодку осла поставили, все бы хорошо, да длинному человеку места нет. Посадили мы его в лодку — ослу места нет. Посадили мы в автомобиль осла и длинного человека — лодку некуда поставить.

Мы совсем растерялись, не знали, что и делать, да маленький человек совет подал: „Пусть, — говорит, — длинный человек в автомобиль сядет, а осла к себе на колени положит, а лодку руками над головой поднимет“. Посадили мы длинного человека в автомобиль, на колени к нему осла положили, а в руки дали лодку держать. — „Не тяжело?“ — спросил его маленький человек. — „Нет, ничего“, — говорит длинный. Я пустил мотор в ход, и мы поехали. Все хорошо, только маленькому человеку впереди на фонаре сидеть неудобно, кувыркает его от тряски как ваньку-встаньку. А остальным ничего. Едем мы и песни насвистываем.

16



В-ВОСЬМЫХ. приехали мы в какой-то город. Поехали по улицам. На нас народ смотрит, пальцами показывает: — „Это что, — говорит, — в автомобиле дубина какая сидит, себе на колени осла посадил и лодку руками над головой держит. Ха! ха! ха! А впереди-то какой на фонаре сидит. Ростом с ведерко! Вон его как от тряски-то кувыркает. Ха! ха! ха!“ А мы подъехали прямо к гостинице, лодку на землю положили, автомобиль поставили под навес, осла к дереву подвязали и зовем хозяина. Вышел к нам хозяин и говорит: „Что вам угодно?“ „Да вот, — говорим мы ему, — переночевать нельзя ли у вас?“ „Можно“, — говорит хозяин и повел нас в комнату с четырьмя кроватями. Я и Петька легли, а вот длинному человеку, и маленькому никак не лечь. Длинному все кровати коротки а маленькому не на что голову положить. Подушка выше его самого, и он мог только стоя к подушке прислониться. Но так как мы все очень устали, то легли кое-как и заснули. Длинный человек просто на полу лег, а маленький на подушку весь залез, да так и заснул.

18



Развороты. Д. Хармс. Во-первых и во-вторых. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Бумага, карандаш.

В-ДЕВЯТЫХ, проснулись мы утром и решили дальше путь продолжать. Тут вдруг маленький человек и говорит: „Знаете что? Довольно нам с этой лодкой да автомобилем таскаться. Пойдемте лучше пешком". „Пешком я не пойду, — сказал длинный человек, — пешком скоро устанешь". „Это ты-то, такая детина, устанешь?" — засмеялся маленький человек. — „Конечно, устану, — сказал длинный, — вот бы мне какую-нибудь лошадь по себе найти". — „Какая же тебе лошадь годится? — вмешался Петька. — Тебе не лошадь, а слона нужно". — „Ну, здесь-то слона не достанешь, — сказал я, — здесь не Африка". Только это я сказал, вдруг слышим на улице лай, шум и крики. Посмотрели в окно, глядим — ведут по улице слона, а за ним народ валит. У самых слоновьих ног бежит маленькая собачонка и лает во всю мочь, а слон идет спокойно, ни на кого внимания не обращает. „Вот, — говорит маленький человек длинному, — вот тебе и слон как раз. Садись и поезжай". — „А ты на собачку садись. Как раз по твоему росту", — сказал длинный человек. „Верно, — говорю я, — длинный на слоне поедет, маленький на собачке, а я с Петькой на осле". И побежали мы на улицу.

20



ней мысль о незащищенности этих гренадеров в мире и неприкаянности в искусстве»[11].

Татлин самоощущал гениальность как всеобщий дар человека-ребенка. Он сам оставался большим мальчишкой до конца жизни. Вместе с тем в течение длинной взрослой жизни художник временами чувствовал непомерную тяжесть своего дара.

Психологическо-драматический подтекст иллюстраций к концу работы над книгой нарастал, углублялся. Это особенно очевидно при сравнении эскиза и готовой иллюстрации «В-девятых». В окончательном рисунке художник убирает линию электропередач, придававшую динамический мажор композиции. В эскизе «всадник» сидел на слоне, по ходу движения лишь повернувшись лицом к спутникам. На иллюстрации в книге он сидит задом наперед, так, как сажали на осла грешников в средневековье. Эти иллюстрации делал Татлин, автор «Башни III Интернационала», проекта, получившего международную известность и не понятого современниками, Татлин, испытавший множество разочарований и все-таки собиравшийся совершить еще один подвиг — создать «Летатлин».

В рисунках Татлина для книги «Во-первых и во-вторых» дана философски многозначная интерпретация текстов Хармса, интересная и для детей, и для взрослых.

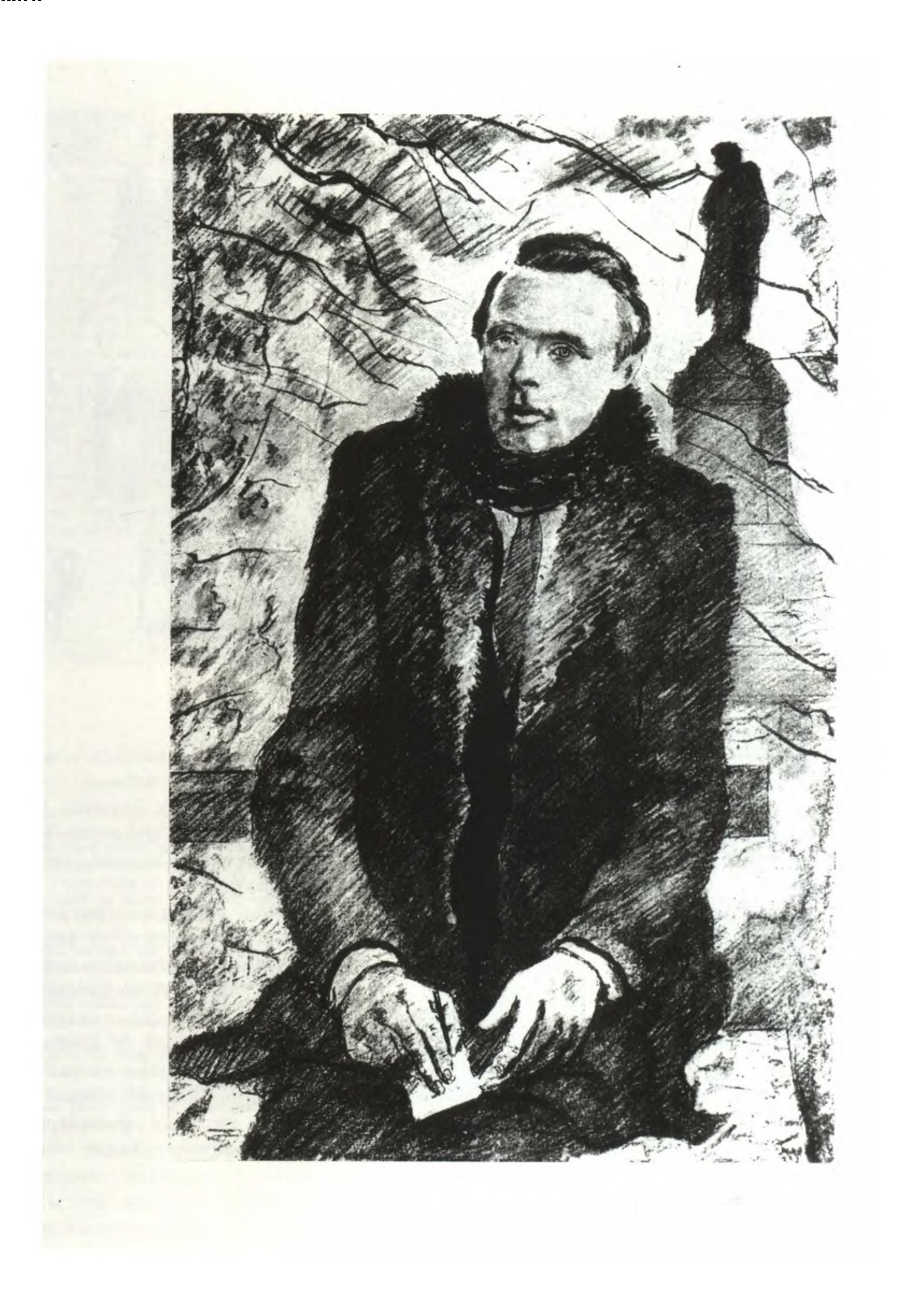
Все оригиналы рисунков считались потерянными. Однако пять из них мне удалось обнаружить в Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина[12].

В графическом искусстве самого Татлина рисунки «Во-первых и во-вторых» представляют своеобразный переход от раннего творчества художника к принципиально новым тенденциям. С одной стороны, в них еще просматриваются упругие линии, четко моделирующие объемы, но, с другой, — все более определенно главенствуют большие, затушеванные карандашом, массы. Татлин все более переходит к мягкому живописному рисунку.

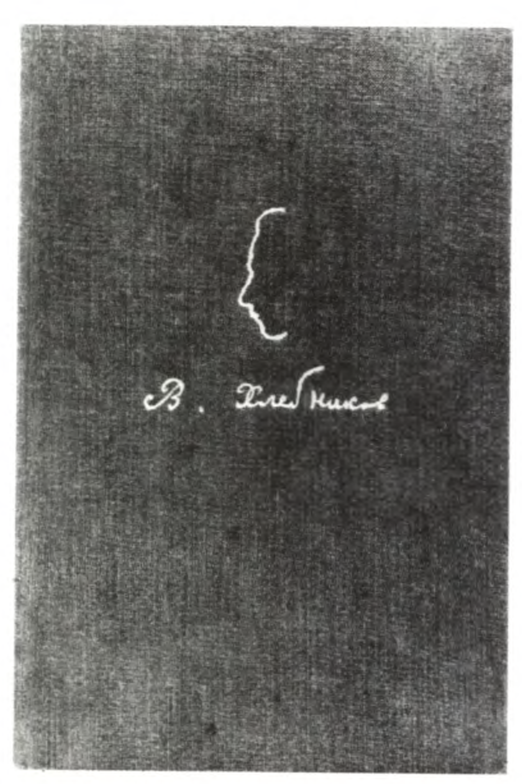
Разворот. Д. Хармс. Во-первых и во-вторых. М.; Л.: ГИЗ, 1929. Бумага, карандаш.

[11] Данин Д. С. Улетавль. — Дружба народов, 1979, № 2, с. 225.

[12] ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Инв. № 264421/562; 264421/563; 264421/564; 264421/565; 264421/561.



Фронтиспис. Портрет В. Хлебникова. В. Хлебников. Неизданные произведения. М.: Художественная литература, 1940. Цинкография.



Переплет. В. Хлебников. Неизданные произведения. М.: Художественная литература, 1940.

В. Хлебников. «Неизданные произведения»

Последняя работа Татлина в книге тесно связана с общим развитием советской школы книжного оформления. «Неизданные произведения» В. Хлебникова имеют на фронтисписе портрет поэта, выполненный художником. Графические портреты писателей были тогда широко распространены в оформлении книги. Характерны для времени издания книги (1940) и черты своего рода неоклассицизма. Репрезентативно размещена необычно высокая фигура поэта на первом плане, а на фоне как символический знак высокой традиции — знакомый силуэт памятника А. С. Пушкину в Москве. Строго выглядит малиновый переплет с автографом В. Хлебникова в центре и его линейным силуэтом-профилем.

Татлин, представляя себе облик новой книги, использовал тот же прием, что и в «Собрании произведений Велимира Хлебникова» (1928—1933), изменив лишь цветовое решение. Тем самым он как бы поставил в единый ряд эти первые научные издания Хлебникова.

Большой том прежде неизвестных творений Хлебникова стал событием и в судьбе хлебниковского наследия, и в творческой и жизненной судьбе самого Татлина. Он оформлял книгу, в которой впервые полностью публиковалось стихотворение соратника и друга о нем, написанное весной 1916 года:

Татлин, тайновидец лопастей
И винта певец суровый,
Из отряда солнцеловов...[13]

Для Татлина сам факт обнародования этого стихотворения Хлебникова был необычайно важен, поскольку подтверждалась справедливость поэтического программирования Хлебниковым творческого пути Татлина. «Тайновидец лопастей» и «винта певец суровый» стал автором проекта памятника III Интернационала и «воздушного велосипеда» — летатлина. И легко себе представить, как ответственно, с каким душевным трепетом относился Татлин к созданию портрета Хлебникова. Работа быстро обросла пробами и вариантами (рисунки карандашом). Их видел, по-видимому, и в период создания, и позже, писатель Д. С. Данин, еще студентом в 1936 году подружившись с Татлиным. По его нынешним устным воспоминаниям, которыми он поделился с автором, художник сделал от шести до восьми разнообразных портретных рисунков Хлебникова: среди них были изображения в фас и в профиль, в пальто с поднятым воротником...

«Хлебников выглядел в них человеком чистой духовности, прозрачноглазым, мягко-волевым. Еще были в нем тишайшая задумчивость и очевидная житейская нерасторопность. Иначе говоря, даже для тех, кто никогда не видел „Председателя Земного Шара“ и только читал его и о нем, татлинский Хлебников был в точности похож „на самого себя“... Таков он и на прекрасном рисунке, открывавшем предвоенный том „Неизданных произведений“ Велимира Хлебникова, изданный в 1940 году»,— пишет Данин в недавно опубликованных мемуарах[14]. Мемуарист добавил также в устном рассказе, что интересующий нас оригинал портрета Хлебникова,

[13] Велимир Хлебников. Неизданные произведения. Поэмы и стихи. Проза. М., 1940, с. 170.

[14] Данин Д. С. Улетавль.— Дружба народов, 1979, № 2, с. 225.

помещенного в книге, выделялся среди набросков Татлина.

Одновременно и величественно отстраненный и исполненный человеческой мягкости, этот рисунок, по-видимому, наиболее соответствовал замыслу художника. Он коренным образом отличался от других ранних портретов Хлебникова. Например, Б. Д. Григорьев нарисовал в 1916 году поэта в профиль, подчеркивая своеобразие внешности — его облик напоминал большую нахохлившуюся птицу с носом-клювом. Однако артистизм этого рисунка граничит с холодностью. Татлин хорошо знал и высоко ценил трагические произведения П. Митурича, рисовавшего Хлебникова на смертном одре, точно с натуры, однако документальный подход не отвечал его задаче.

Работая над портретом, Татлин двигался совсем в другом русле: он стремился создать композиционный типизированный портрет, он искал образ через многие наброски и варианты, причем работал скорее всего по памяти: образ гениального друга-соратника жил в его внутреннем зрении.

Этот образ не отпечатался в памяти художника «мертвым снимком», а жил, органически развивался, требовал наполнения. Это наполнение становилось все более многоплановым, его питало менявшееся общественно-литературное осознание исторической роли Хлебникова, который из «поэта для поэтов» все более превращался в «поэта для культуры».

Иллюстрации Татлина, как уже говорилось, стоят особняком в его творчестве. Книжное искусство как сфера профессиональной деятельности интересовало его меньше других областей творчества. В биографии, написанной в последние годы жизни, Татлин вообще не отмечает своих работ в области искусства книги. И вместе с тем его немногочисленные книжные произведения еще раз подтверждают программность и принципиальность творчества художника. И они не стоят в стороне от общих тенденций развития советского искусства книги. Стремление Татлина прежде всего решать содержательные задачи интерпретации литературного текста и уже в зависимости от этого использовать те или иные пластические средства, его переход в конце 1920-х годов к свободному штриховому рисунку и психологический настрой иллюстраций к Хармсу, и, наконец, классический характер последней работы над Хлебниковым — все это обнаруживает связи Татлина с современными ему проблемами, решавшимися в искусстве книги.

Художник и детская книга
М. Митурич. Л. Токмаков. А. и В. Траугот

Публикации *Вл. Глоцера*

В 8-м и 9-м выпусках «Искусства книги» (Москва, «Книга», 1975 и 1979) и в «Панораме искусств 77» (Москва, «Сов. художник», 1978) я опубликовал некоторые материалы из незаконченного, подготовлявшегося мной в давние годы сборника «Рождение детской книги».

В нем предполагалось напечатать и рассказы иллюстраторов детской литературы о себе и своем искусстве (Васнецова, Конашевича, Пахомова, Курдова и других). Собственно, если быть совсем точным, то надо сказать, что с какого-то времени я продолжал собирать и записывать эти рассказы уже не для названного сборника, а как бы в развитие возникшей когда-то работы. Так интерес к детской иллюстрации и ее создателям, наметившийся в молодости (а я всю жизнь занимаюсь книгой для детей, которая, конечно же, не мыслится без иллюстраций), протянулся на десятилетия *. Первые мои записи относятся к 1960-му году, последние — сделаны в 1985-м. Все это я говорю для того, чтобы стало понятно, каким образом в моих публикациях оказались рядом художники разных поколений.

Сейчас я предлагаю читателям очередного выпуска «Искусства книги» новую публикацию. Она обширнее двух предыдущих, и это естественно: в 8-м выпуске было представлено три художника (Лебедев, Альтман, Васнецов), в 9-м — два (Пахомов и Курдов), здесь — четыре (М. Митурич, Л. Токмаков, А. и В. Траугот).

Скажу немного о происхождении текстов, составляющих эту третью подборку. Оно такое.

Май Митурич излагал мне свои взгляды на работу художника в детской книге, нередко апеллируя к известным высказываньям В. Лебедева.

Среди тех, чьи произведения Митурич иллюстрировал, выделяются, пожалуй, три автора: Самуил Маршак, Корней Чуковский и Геннадий Снегирев.

Когда-то, году в 57-м, я познакомил своего товарища Гену Снегирева с Маем Митуричем, которого тоже уже знал. И это знакомство переросло в дружбу писателя и художника. Снегирев и Митурич вместе сделали множество книг, из которых едва ли не лучшая — «Рассказы для детей» Геннадия Снегирева. Она издана в 1970 году с предисловием Константина Паустовского, называющего Снегирева и Митурича «проводниками по чудесной стране, имя которой — Россия».

Я и расспрашивал М. Митурича о том, как он иллюстрировал книжки Снегирева, связанные с дальними путешествиями в экзотические края нашей страны. И Май Митурич, сравнивая различных писателей, книги которых ему пришлось иллюстрировать, размышлял о том, как по существу зависит художник-иллюстратор от особенной интонации автора.

Запись была осуществлена в 1978—1979 годах и авторизована.

Лев Токмаков охотно принял мое предложенье рассказать о годах детства, об учении и о приходе в детскую иллюстрацию. Я также просил его остановиться на одной большой работе — «Русских сказках про зверей», которая, на мой взгляд, концентрирует многие достижения этого художника в детской книге. И Л. Токмаков говорил в связи с этой работой о своем понимании конструктивности, статичности и прочих категориях в книжном рисунке.

Запись состоялась в мастерской Токмакова, летом 1978 года, и впоследствии авторизована.

Братья Траугот — Александр Георгиевич и Валерий Георгиевич — художники, живущие в Ленинграде. А. Г. старше В. Г. на пять лет.

Зимой 1976 года я пришел к ним в мастерскую, находящуюся во дворе дома по улице Блохина, неподалеку от Владимирского собора.

* О замысле несостоявшегося сборника см. в «Искусстве книги 68/69» с. 126—127.

Я собирался расспросить их о работе в книжной графике для детей, в которой они уже столько сделали, и не скрою, мне стоило больших усилий втянуть их в разговор и добиться ответа на свои вопросы. А. Г. и В. Г. всякий раз как бы уходили от непосредственных высказываний, полемизируя то со мной, то с не очень знакомой мне, но, по-видимому, кем-то разделяемой позицией.

Больше говорил старший брат, Александр Георгиевич, но и Валерий Георгиевич, который, чаще короткими репликами, что-нибудь напоминал старшему брату, случалось, рассказывал подробно. А. Г. в продолжении всей беседы неизменно обращался к нему за поддержкой, за подтвержденьем, и В. Г. либо полностью одобрял, либо уточнял слова брата. «По отдельности и вместе мы скажем это совершенно одинаково»,— заметил однажды Александр Георгиевич, когда я по какому-то поводу попросил высказаться каждого из них отдельно.

Я постарался очистить беседу от наших не очень плодотворных пререканий (спорами их не назовешь), чтобы читатель мог прочесть основное — то, что относится к формированию братьев Траугот как художников и к их работе в детской книге.

Запись авторизована.

В нынешней, третьей публикации сошлись художники одного поколения. Все они начинали во второй половине 50-х годов. Я бы мог заняться сейчас поисками совпадений и несовпадений в их взглядах на детскую иллюстрацию, но не стану утомлять этим читателя. Да и не в этих «совпадениях» главный интерес высказываний, составляющих новую публикацию, а в том по сути редчайшем авторском комментарии к своей работе, который позволяет еще лучше понять и оценить труд художника в детской книге.

Владимир Глоцер

Май Митурич

Авторская интонация и рисунок в книге

У Лебедева есть замечательная мысль, что художник, адресующий свое искусство детям, «не должен отказываться от своего собственного... индивидуального художественного зрения»[1]. То есть художник должен сохранять его и в детской книге. Но я знаю людей, которые отрицают право художника на индивидуальное художественное зрение, они считают, что иллюстратор детской литературы вроде машины и выполняет заложенную в него программу бесстрастно.

Когда я и мои товарищи начинали в конце 50-х годов заниматься детской книгой, показалось, что художнику в ней можно себя выразить, и это могло быть на пользу и нам, и детям.

Рисунок для детей, по словам Лебедева, должен быть орешком, но скорлупа этого орешка, что ли, помягче.

Откровенно говоря, принятые нормы понятности того, что обращено к ребенку, у нас очень занижены,— в этом я абсолютно убежден. И хотя дети, может быть, не всегда способны сформулировать, что́ они чувствуют, но понимают они гораздо больше, чем предполагают взрослые. В силу вообще свойственной детскому возрасту особой любознательности, пытливости. И в силу того, что у них еще не сложились предрассудки, которые есть у взрослых.

И для меня таким доказательством возможностей ребенка служит следующий эпизод, происшедший с моей дочкой Верой.

Однажды я перелистывал книжку «Арт модерн», и в ней есть репродукция: девочка, очень зашифрованная картина Пикассо [2]. И я говорю: «Верунция, вот пойди-ка сюда,— как ты думаешь, что это такое? что здесь нарисовано?» И она, почти не задумываясь, без колебаний, говорит: «Девочка». И действительно у Пикассо можно обнаружить какие-то признаки детского лица: волосы, глаза, что-то вроде книжки, счеты, и картина в самом деле



Разворот. С. Маршак. Стихи для детей. Сб. 2-й. М.: Советская Россия, 1971.

называется «Школьница». Вере было годика четыре или пять.

А потом, когда ей стало лет десять, снова как-то подвернулась эта книжка. «Дай-ка, думаю, опять покажу ей ту картинку». Она, конечно, забыла ее совершенно. И вот, когда я ей показал, она глянула, пожала плечами и говорит: «Ничего тут не поймешь,— какая-то абстракция». И всё. Таким образом, к десяти годам она уже усвоила один из предрассудков, который позволяет не вникать в изображение. И то, что ей было понятно в четыре года, стало непонятно в десять.

А дети, в общем-то, своего права голоса не имеют,— за них высказываются взрослые: бабушки, дедушки, родители. И вот художник, работающий для детей (да, наверное, и писатель), получает оценку как бы от имени детей, но из уст взрослых. И когда нам иногда говорят, что дети не понимают того или другого, то это значит, что не понимают их родители. И не то, что не понимают, а скорее даже не хотят понимать. Потому что одно дело — какие-то действительно непонятные вещи и другое — нежелание понять.

А дети — кроме того, что за них и высказываются родители, и отбор родительский,— они еще и на редкость внушаемы и быстро начинают разделять предрассудки своей среды.

По поводу детской внушаемости я вспоминаю занятный эпизод, который опять же был с Верой. Я делал снегирёвскую книжку «Про оленей»[3]. Ну и Вера наизусть знала в ней все картинки, она присутствовала при моей работе, делал я эту книгу долго, и мы с ней все рисунки обсуждали. И как-то я взял ее с собой в Детгиз, мы вместе пришли в издательство, принесли покойному Самуилу Мироновичу показывать эту книжку [4]. И он нашел там какие-то непонятные места. И я ему говорю: «Ну что тут непонятного, Самуил Миронович, я не знаю?» Алян-


3

ский увидел Веру: «Вот, девочка, пойди сюда... Ты понимаешь, что тут нарисовано?» — и ткнул в сомнительное, по его мнению, место. И, видимо, на нее настолько подействовало желание Самуила Мироновича Алянского (я так себе объясняю этот эпизод), чтобы она это место не понимала, что она вдруг сказала: «Не понимаю». Дочь моя. Хотя, повторяю, она наизусть знала все картинки и то, что на них нарисовано. Я уж потом ее стыдил: «Что ж ты, предательница?» И до сих пор стыжу. Но вот факт: Алянский внушил ей сомнение.

Я почему об этом говорю? Детское отношение, мне кажется, очень трудно поддается выявлению и очень легко деформируется в любую сторону. А все известные (*мне* во всяком случае) попытки выявить отношение детей к рисунку были очень ненадежны. Вот в «Малыше», например, делались такие попытки [5].

И, на мой взгляд, эти пределы понятного и непонятного,— они каким-то чувством, что ли, ощущаются художником. Как же иначе?

Я останавливаюсь на понятном-непонятном потому, что это одна из таких проблем, которая чаще других возникает и приводит к конфликтам между художником и редакцией, художником и родителями, художником и...— надеюсь, что не между художником и его зрителями, детьми, а теми, кто высказывается за детей, кто оценивает нашу работу от имени детей.

Почему действительно должно быть непонятно? Не надуман ли подобный упрек? По-моему, непонятность эта и есть орешек лебедевский.

Иногда формы выражения современного искусства бывают несколько усложненными. И этот лебедевский орешек как раз при посредстве детской книги подготавливает ребенка к восприятию таких усложненных форм в искусстве.

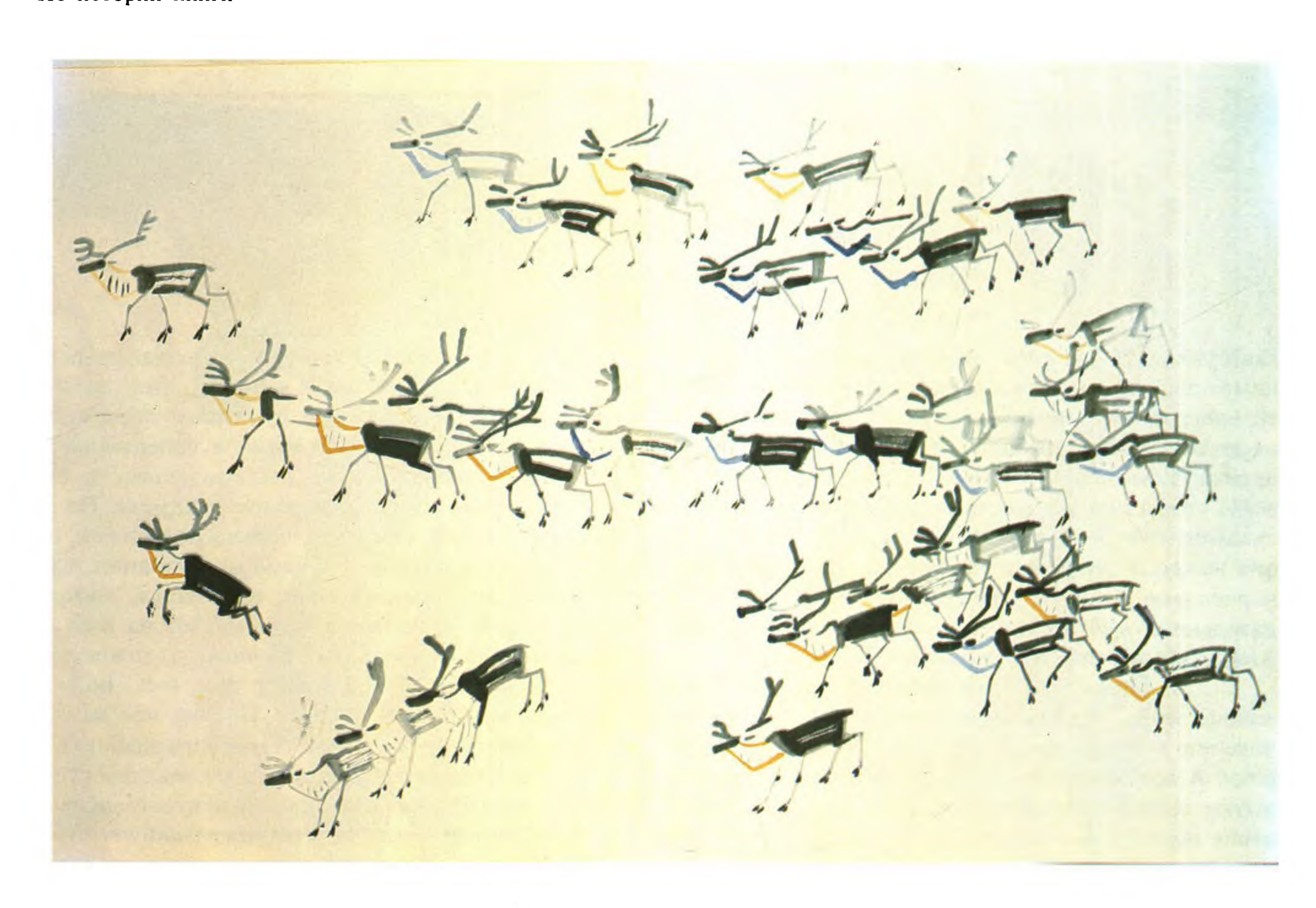
И когда мы говорим о познавательности,— все правильно: рисунок в детской книге должен быть познавательным. Но при суженном толковании познавательности художественное содержание рисунка исключается и понятие познавательности сводится к сведениям об изображаемом предмете. Но о предметах ребенок узнáет не только из книжек, а еще из очень разных источников информации. Скажем, какого цвета мышь бывает, настоящая, живая, и многое другое — он несомненно узнáет из всей суммы источников. А вот какие-то чисто художественные впечатления ребенок может получить, пожалуй, только из детской книжки. Потому что на выставки он не ходит, не в каждой семье есть альбомы, репродукции. И если детская книга не заинтересует его, маленького, изобразительным искусством, то он, пожалуй, и взрослый вряд ли когда-нибудь соберется на выставку. Таким образом человек может прожить жизнь вне искусства, что, мы видим, случается довольно часто.

Эти маленькие — можно назвать их *задачки*, которые содержатся в нашем рисовании для детей и которые иногда, на мой взгляд, по ошибке вызывают упреки в непонятности, как раз и составляют неотъемлемую часть понятия познавательности, критерия познавательности, который мы предъявляем детской книге.

Я думаю, необходимо совпадение интересов взрослого человека (художника) и маленького читателя. Чтобы художнику самому было важно то, что он делает. И если бы из нашей работы был совершенно исключен этот орешек, то для меня, например, такая работа потеряла бы всякий интерес.

Помимо чисто предметного рисования, рассказа о предметах, меня как художника привлекает у писателя обычно то, что верней всего назвать настроением. Да, пожалуй, это настроение. Причем

Иллюстрация. К. Чуковский. Сказки дедушки Корнея. М.: Советская Россия, 1972.



для меня при таком подходе возникает даже бóльшая зависимость от авторского текста, чем если бы я не искал этого у автора. Поэтому когда мне приходилось иллюстрировать писателей, у которых я не ощущал какого-то собственного строя, настроения, то я просто терялся, не знал, чтó с ними делать. Между нами говоря, я не ощущаю его у N...

Мне нужно, чтобы была эта собственная интонация, нужна зависимость от литературного текста.

Конечно, у каждого автора она своя, и я думаю, это заметно в рисунках. Маршак — один. Чуковский — другой. Снегирев — третий.

Наверное, ярче всего эта интонация — в том понимании, о котором я рассуждаю — выражена у Чуковского. Для Чуковского словесные предметные характеристики вообще часто не имеют почти никакого значения. У него, мне кажется, музыкальный настрой подавляет предметность. И если некоторые его строчки рассматривать с точки зрения обычной логики, то они будут выглядеть просто нелепо. Например: «Эй, быки и носороги!/Выходите из берлоги!»[6]. Как может бык попасть в берлогу? *Берлога* тут существует явно для звука. Но вся общая, что ли, интонация, звучание стиха чарует меня, читателя, зачаровывает, и эти нелепости совершенно не имеют никакого значения, когда я читаю Чуковского. Но когда я приступаю к этим стихам как иллюстратор и передо мной оказывается этот текст, я уже размышляю по-другому. Если я буду рисовать буквально то, о чем говорится в этих строчках: берлогу и в берлоге быков, носорогов, то мне кажется, такая иллюстрация будет вредна и Чуковскому, и детям. В подобных случаях мне приходится в значительной степени уклоняться от предметности изображения. И если справедливо мое наблюдение, что *берлога* возникла ради рифмы с *носорогами*, то эквивалентом ее в иллюстрации должен быть тоже не предмет, а какое-то подобие звука, и я его пытаюсь найти.

Форзац. Г. Снегирев. Рассказы для детей. М.: Советская Россия, 1970.

Иллюстрация. Г. Снегирев. Рассказы для детей. М.: Советская Россия, 1970.

Публикации *Вл. Глоцера*
Художник и детская книга





А вот у Маршака, мне кажется, и сильно выраженное звучание, и предметность, и таких подавлений звуком предметности не происходит. Так я воспринимаю Маршака. В этом для меня стилистическое, настроенческое различие между Маршаком и Чуковским.

И надо сказать, что по какому-то соотношению предметности и лирической песенности Снегирев в моем восприятии оказывается, пожалуй, очень близким к Маршаку. С той, однако, разницей, что у Маршака часто меняется интонация (большой диапазон), а у Снегирева, хотя и не очень богатый интонационный спектр, зато много тонких и тончайших нюансов в одной-единственной интонации, которые, наверное, были бы для меня как для иллюстратора недоступны, если бы над рассказами Снегирева был обычный процесс работы: когда читаешь рукопись и на основе прочитанного надо что-то нарисовать. То есть когда я рисовал бы *только* на основе прочитанного. Если мне и удалось местами проникнуть в тонкую снегиревскую нюансировку, то лишь благодаря тому, что мы вместе с ним несколько раз ездили в дальние края и его рассказы и мои рисунки связаны с непосредственными реальными впечатлениями.

А начались наши совместные поездки вот с чего. Вскоре после того, как я познакомился со Снегиревым, у меня случилась неприятность: я проиллюстрировал книжку одного автора, и когда рисунки уже были готовы, текст по каким-то причинам был отклонен. Таким образом, моя работа повисла в воздухе. Книжка эта была о Черном море, и я попросил Снегирева написать текст к уже готовым рисункам. Снегирев охотно согласился, раздобыл себе командировку на лето в Судак и, значит, поехал на Черное море. Прошел год, другой, и вдруг он приносит рукопись, когда уже никто и не ждал. Я развернул ее. Она начиналась так: «На берегу Белого моря стоит маленькая рыбачья избушка...» Рукопись называлась «Пинагор». Я проиллюстрировал ее, а вскоре сам поехал на Белое море и увидел, насколько все-таки все не так, как у меня нарисовано. И благодаря тому, что я увидел глазами, я стал воспринимать снегиревский рассказ иначе.

На Белом море мы побывали со Снегиревым врозь, а потом затеяли и осуществили поездки совместные: в Сибирь, на Дальний Восток, на Курильские острова. И кой-какие рассказы Снегирева возникли после этих поездок. «Про оленей», «Черничное варенье»... Это все почти точная запись того, чтó с нами происходило. И вместе с тем это хорошие рассказы, в них есть лирическая отстраненность. Ну да я не литератор, не берусь судить.

Поэтому книжки Снегирева занимают, пожалуй, особое место в моей работе иллюстратора. В них ближе, чем в каких бы то ни было других, смыкается наблюдение натуры, природы — с иллюстрацией. И хотя ни один из набросков, сделанных непосредственно с натуры, в книжку не попал, нет в то же время ни одного рисунка, сочиненного целиком или исполненного только по памяти. Почти каждый рисунок, вошедший в книги Снегирева, сделан на основе набросков, зарисовок, выполненных в свое время на месте.

Мне хотелось бы когда-нибудь осуществить издание Снегирева, в котором бы наряду с иллюстрациями можно было поместить и этот набросочный материал, из которого возникли рисунки.

Лебедев говорит, что надо, чтобы ребенок видел в рисунке, как шла его стройка. И мне кажется, что если бы наброски были рядом с иллюстративными композициями, то еще приоткрылся бы этот процесс стройки.

Рассуждение Лебедева о стройке важно еще потому, что есть совершенно противоположный взгляд на ту же проблему: что стройка, кухня, как ее име-

Иллюстрация. Г. Снегирев. Рассказы для детей. М.: Советская Россия, 1970.



нуют,— все это должно быть спрятано как можно дальше, а товар представать, так сказать, лицом, как бы в нерукотворном виде. Но мне кажется, что если в первом случае он (я всегда не знаю, как его называть,— кем он мне доводится? — читатель? — он мне не читатель,— зритель? — и не зритель... буду называть его читателем) побуждается к творчеству, то во втором работа художника должна подавлять его законченным совершенством, подавлять творческое начало в ребенке. «Разве я так сумею? — будет думать он.— Я не сумею». Возникает отчужденность.

Возвращаясь к поискам эквивалента звучания, эквивалента музыки, которая составляет существо воздействия Чуковского, Маршака и Снегирева, хочу сказать, что ищу я его в цвете. При этом локальная окраска становится второстепенной, и могут появиться даже некоторые несоответствия в окраске предметов — ради проявления этого общего строя звучания. Потому что иногда слишком большая конкретность, предметность лишает рисунок поэтичности, выхолащивает поэтическую суть изображения.

«Рассказы для детей» Снегирева [7] — книга, в общем-то, о природе, о лесе, а нарисована без зелени, без зеленой краски вовсе,— нет буквально ничего зеленого. Чаще всего зелень деревьев передается голубой, синей окраской.

Как и многие решения, которые приходится принимать в работе иллюстратора, я не мог бы логически, исчерпывающе объяснить, почему я так поступил. Подобное решение опирается в значительной степени на чувство, ощущение, интуицию.

Голубой или синий цвет возник вместо зеленого даже не потому, что принято говорить, что тайга голубая, а, пожалуй, из-за того, что рассказы Снегирева — это наполовину то, что он действительно видел и знает, а наполовину — мечты. И в этом их подтекст и увлекательность. И когда бы рядом с этими рассказами оказался очень конкретный рисунок, он бы не только не помог различить эту мелодию снегиревской мечты, выраженную у него, в общем-то, неназойливо и деликатно, а заземлил бы тему мечты. То есть иллюстрация не помогла бы, а мешала прочтению, разрушала, может быть, основное содержание поэтического текста.

И потом, синий цвет, синие деревья — это, наверное, какая-то попытка отстраниться от избытка фактов и впечатлений, которые у меня сложились в поездках.

Я сравниваю два издания «избранного» Снегирева [8]. Второе, по-моему, стройнее. Правда, оригиналы второго издания были большего формата, они уменьшены довольно сильно. Будь не такое уменьшение, книга выглядела бы эффектнее.

Соотносятся же они так. Когда выходит книжка, всегда видны просчеты (такого случая не бывает, чтобы не было просчетов), и всегда хочешь сделать еще раз, и я люблю поэтому возвращаться к тем же самым темам. Я поначалу думал, что использую старые рисунки — что-то добавлю, как-то их немного упорядочу — и получится книжка, как бы исправленное переиздание. Но когда начал работать, понял, что прошло уже много времени и мне трудно продолжать давнишнее, и я ее сделал практически наново. От старой остались два или три рисунка.

Когда мне пришлось составлять эти сборники, я исходил в первую очередь из удобства верстки. Маленькие рассказики Снегирева для верстки очень неудобны. Все они на страничку-на полторы,— как их давать? Со спуском? вподверстку? Заставки делать — однообразие возникнет, каждая страница начинается с заставки. И вот все это всегда непросто.

Текст — такая противная вещь, несжимаемая, как вода. Снегирев не позволит снять строч-

Иллюстрация. К. Чуковский. Сказки дедушки Корнея. М.: Советская Россия, 1972.



ку,— Снегирев же не Маршак. Маршак шел навстречу.

Был у меня в первом издании такой замысел: сгруппировать все рассказы в четыре круга — о тайге, о пустыне, о море и, наконец, о средней полосе. И каждый объединить заставочкой. Но, я думаю, читатель не очень догадывается по этим заставкам, что это разделы, не прочитывается это.

Вот по-прежнему думаю об издании, в котором иллюстрации будут соседствовать с непосредственными зарисовками, сделанными *на месте* [9]. Может быть, книга повзрослеет, но для меня очень важны эти альбомчики, наброски, которые привозились из поездок, и, на мой взгляд, они гораздо ценнее, чем то, что делается иллюстрацией, в мастерской,— то есть чтó можно сделать сидя дома. Ценнее тем, что в них непосредственное вúдение, контакт с натурой, и по художественным качествам они содержательнее. Но наша жизнь, к сожалению, так устроена, что эти рисунки не имеют права на существование — они как бы незаконченные, то да сё, а вот иллюстрация, сделанная по этим наброскам, уже обретает права гражданства, хотя бы она и уступала непосредственным рисуночкам, потому что донести то, что в ней есть, до иллюстрации почти невозможно.

И еще неприятная для меня сторона в иллюстративной работе — необходимость делать большую серию рисунков — для той же книги Снегирева, скажем,— в одном ключе, в одном напряжении, оставаться в раз заданном тонусе, чтобы сохранить стилистическое единство. Иллюстративная работа, значит, вынуждает художника подавлять в себе способность каждый раз непосредственно реагировать на какое-то новое явление. Поэтому мне хотелось бы поставить иллюстрацию и набросок рядом, хотя, повторяю, я не уверен, что это получится непременно хорошо.

Записал *Вл. Глоцер*

Иллюстрация. К. Чуковский. Сказки дедушки Корнея. М.: Советская Россия, 1972.

[1] *О рисунках для детей.* Беседа с В. В. Лебедевым.— «Литературный современник», 1933, № 12, с. 204.

В дальнейшем все ссылки на В. Лебедева — перифраз мыслей, высказанных в названной беседе.

[2] М. Митурич имеет в виду работу П. Пикассо «Школьница» (1919), репродукция которой помещена в книге: Modern Painting. Text by Maurice Raynal. [Geneva]: Skira, 1953, p. 212.

[3] Автор говорит о книжке: *Геннадий Снегирев. Про оленей.* Рисунки М. Митурича. М.: Детская литература, 1964.

Ныне Вера Митурич-Хлебникова — художница, иллюстратор детских книжек.

[4] *Самуил Миронович Алянский* (1891—1974) — в те годы консультант по художественному оформлению в издательстве «Детская литература».

[5] «Со стыдом вспоминаю, как ходили мы с работниками издательства в какой-то образцовый детский сад — проверять на детях рисунки к детской книжке-раскладушке,— рассказывает Л. Токмаков об одном из таких опытов.— Детей спрашивали: „Кто это нарисован?“ Дети отвечали: „Это волк нарисован“. Ответы протоколировались. Для начальства. Но и сами мы искренне верили, что иллюстрации действительно проходят проверку. А ведь контактный способ никогда еще не приносил точных результатов. Детям может просто польстить внимание взрослых, понравиться или не понравиться человек, они могут, наконец, разглядеть что-нибудь неожиданное в вашей одежде — и все это помехи, от которых зависит ответ ребенка (категоричный, как правило)» (Л. Токмаков. В защиту дошкольной книжки.— «Творчество», 1964, № 7, с. 17).

[6] Строчки из сказки Корнея Чуковского «Тараканище» (1923).

[7] *Геннадий Снегирев. Рассказы для детей.* Рисовал Май Митурич. [Предисл. К. Паустовского]. М.: Сов. Россия, 1970.

[8] Названное в предыдущей сноске и, на мой взгляд, лучшее издание и более позднее: *Геннадий Снегирев. Чудесная лодка.* Рассказы. Маленькие повести. Художник Май Митурич. М.: Детская литература, 1977.

[9] Этот замысел художник в известной мере воплотил в издании: *Геннадий Снегирев.* Пинагор. Предисловие К. Паустовского. Художник М. Митурич. М.: Сов. Россия, 1987.

Л. Токмаков

Запахи бабушкиного сундука

Когда я увидал русские прялки, я понял, что не просто их вижу, а *вспоминаю*. Они какую-то младенческую память пробудили. Из раннего детства помню, например, бабушкин сундук, а между его коваными полосками что-то стершееся. И это такое натуральное-натуральное, как само детство.

Бабушка у меня любила рисовать масляными красками — чисто любительски — фиалки, скажем, и через трафарет. Откуда-то из окружения брались на дереве разрисованные предметы, цветы. И самое для меня сильное воспоминание — о каких-то стершихся мазках, сделанных жирной белой краской широкой кистью. Я как бы проследил силу этой руки, которая делала мазок.

А на этом фоне сказки читались. Я до сих пор мечтаю проиллюстрировать «Иван Царевич и Серый Волк». Сад там есть с яблочками, так вот листья в том саду казались нарисованными, как эта масляная живопись потертая.

Тут-то оно и сплавилось — жизнь и сказка,— как только может в раннем детстве сплавиться. И до сих пор самый правильный для меня подход — через воспоминание.

Все дети верят, что животные человеческую речь понимают. А у меня голова так устроена, что из детства какие-то узлы перешли во взрослое неразвязанными. Бабушка моя с коровами разговаривала, с курами. Вот расскажу один эпизод. Дом у нас, большой дом для врача, стоял на отлете. А от пожарников, что жили напротив, пришел кот. Кот, конечно, голодный, его надо накормить, молочком напоить. И бабушка, чтобы я не скандалил, дала ему молока и даже еще чего-то. А на другой день видим этого кота сидящим на дальнем заборе. Бабушка мне и говорит: «Знаешь, о чем он думает?.. „Пойду-ка я к дуракам. Чужих кошек кормят“». Я так обиделся на него!.. Бабушка не любила кроликов, потому что бессловесные. А для кур на зиму в кухне устраивали залавок. И как заведет курица свое длинное «ко-ко-ко», я и пытаюсь понять, чтó она говорит, нацелен просто. Бабушка все шутки свои очень всерьез говорила. Есть такая поговорка: если зайцу на хвост соли насыпать, он остановится. Жили мы почти что в лесу. Так я с собой из дома соль в пакетике брал. Слабая надежда была, что крошечка попадет зайцу на хвост — и он станет.

Жалостлив больно был. Если больной кто, холодный, голодный,— места себе не нахожу. И что чуднó — это касалось не близких. Дед тяжко болел, стонал — это все как-то мимо. А на улице увижу нищих,— пока им весь хлеб не отдадут, покоя не дам никому.

Мертвых боялся, потому что домработница шуточку надо мной учинила. В больничном дворе избушка была, морг. Заглянули мы как-то с ней в окошко, а там — лежат. Я отпрянул, она меня придавила животом к стеклу — и как в страшном сне. И сны потом видел: за мной мертвецов носят на носилках. Я на крышу — они за мной, я с крыши — они туда же! А дед умер, в комнате лежал несколько дней, я заходил, смотрел — и ничего. В общем, монстр был порядочный.

Так что все свое детство я сейчас понимаю как подтверждение одной моей теории: что дети до совершеннолетия — вовсе не современники родителей, а живут в их мире лишь наполовину или того меньше.

Мне трудно самому определить, какие были у меня рисунки в раннем детстве. Это ж 30-е годы, повальная среди интеллигенции боязнь вундеркиндства в своих детях. Когда я приносил рисунки взрослым, они все, будто условившись, говорили: «Ну ничего, но не Репин, не Суриков, не Айвазовский!» — этих трех художников я все детство боялся. После явных — и мне самому — неудач с первыми шагами вспоминаю похвалу учительницы рисования в пятом классе. А в конце школы вообще оказалось, что я откуда-то умею рисовать, и всё.

Обложка. Дрозд-дроздок. Молдавские народные песенки. М.: Детская литература, 1973.


Молдавские
народные
песенки
ДРОЗД-
ДРОЗДОК
издательство «Детская литература»



Потом экзамен в Строгановке. И похвала Ученого совета на первом курсе по рисунку. Живопись я тогда не чувствовал. У меня не было штудий, самостоятельных занятий живописью. Иногда просто от человека, от художника шел много лет к пониманию живописи, а от него — к своей. Так произошло у меня с Павлом Варфоломеевичем Кузнецовым, с Куприным [1].

Вернулся однажды из Ленинграда (зайцем ездил на воскресенье, в понедельник вернулся), припозднился чуть-чуть на живопись. Куприну говорю: «Вот из Ленинграда только что». А он вдруг: «Пятку блудного сына видели?» Я тогда соврал, а из честности поехал на следующую неделю, опять зайцем, пятку смотреть. Но я только сейчас начинаю понимать, что в ней какая-то тайна кроется.

У меня месторождение открытым способом не разрабатывается,— надо шахту большую крутить раньше. И рационального человека в себе я должен просто несколькими эскизами подавить. Редко становишься к мольберту в готовом состоянии духа.

С детской книгой толчок был простой. Мой покойный друг, редактор «Молодой гвардии» Виктор Плешко [2] перевернул эскиз моей обложки, чтоб поставить подпись, и увидел там почеркушку — стремительную фигурку. Он даже с удивлением на меня уставился. Говорит: «Занимаешься черт знает чем! — (Я тогда для заработка делал обложки к брошюрам.) — А тебе детские книжки надо рисовать». А тут случилось, что Борис Заходер со своей первой книжкой шел на иллюстрацию. И почему-то высказал такое пожелание: не давать маститым, а дать совсем молодому художнику. Ну и, как говорится, мушка попала в прорезь прицела,— ружье выстрелило. Книжка называлась «Никто и другие»[3].

Затем у меня опять была полоса какого-то подспудного развития, опять, неизвестно отчего, я вынырнул, потому что занимался совсем другим делом — многотрудные карандашные портреты рисовал.

Вообще, вся линия моего развития как речка, которая уходит под землю — и черт знает где она витает! — и потом вдруг выходит в совсем неожиданном месте.

Наверное, между вопросом *как я работаю* и вопросом *как я читаю* можно поставить знак равенства.

Отчетливо сознаю свои слабости. Полиграфии нашей не знаю,— вернее, знаю ее очень поверхностно. Школу шрифта не прошел. А природой, видимо, это мне не дано. В рисовании у меня плохой глазомер.

А стремлюсь и пытаюсь добиться, чтобы у всей книги была единая пластика. То есть чтобы пластика повествования сопрягалась с пластикой рисования, и там, где кончается рисунок, чтобы он тоже бывал поддержан дальнейшим текстовым участком. Иными словами, хочу рисовать так, как рисовал бы сам автор.

Моя внутренняя установка следующая: всегда за изображаемым должно иметься в виду что-то такое, чего, может быть, нельзя увидеть, а только можно почувствовать, даже сформулировать нельзя, это скорей всего какие-то музыкальные качества.

Очень люблю конструктивность в рисовании. Я даже смутно подозреваю, что общего определения конструктивности быть не может,— у каждого художника это слово наполняется своим, хотя бы слегка своим смыслом. Допустим, в рисовании фигуры. Если даже бредовая фантазия, если даже нога из ключицы растет, это должно быть убедительным. Я понимаю конструктивность как отсутствие слюнтяйства и приблизительности, больше того — как наличие мироощущения.

Вот у художников разное отношение к своим героям: одни злые,— в их мире, как в квартире коммунальной. А возьмите покойного Юло Соостера.

Иллюстрация. Русские сказки про зверей. Собр. О. Капица. М.: Советская Россия, 1973.







Уж какая была фантазия у человека,— и все же снисходительность оставалась к своим героям, даже к самым мерзким. А другой художник иной раз и старается сделать доброго человека, и улыбку посадит, и глазки с бликами, а выходит мерзость. Тут простых объяснений быть не может, это всё — нутро.

Убежден, что кубик можно нарисовать добрый и кубик злой.

У иллюстраторов складываются с авторами разные отношения: кто с автором в прятки играет, кто — в поддавки; один, глядишь, хамит ему, другой — слово в слово повторяет, ковры стелет. А в книге нужен диалог, и очень тактичный, поскольку ты затворяешь дверь последним,— вот от тебя весь такт и требуется. Можно ведь мысль писателя очистить и поднять, а можно — забросать и угробить. Да это тоже к прочтению относится.

В «Русских сказках про зверей»[4] звери жрут друг друга почем зря, но у них просто другие этические позиции, и нужно было перевести их этику на наш язык.

Об этой книге скажу подробнее. Началось с того, что меня спросили: что, мол, поставить в план? А так как план — дело затяжное, а думать мне было особенно некогда, то я и сходил с самого заветного, которое у меня было на донышке. Прямо так подойти и заявить: «Вот сейчас я буду делать русские сказки» — страшно. А когда так нескоро, можно было и сходить с этого. Вдруг говорят: «За тобой сказки. Зайди за текстом». Отступать было некуда.

Русские сказки,— я их даже не сегодняшними глазами читаю, а сразу за ними встает очень раннее детство со множеством всяких непонятностей, таинственностей, с миром, в общем, очень-то добрым, доброжелательным и ужасно сложным, который до конца никогда не понять. Какой там до конца! — до середины. То есть они существуют, эти звери, где-то, и рассказанное о них — лишь ма-

Иллюстрация. Русские сказки про зверей. Собр. О. Капица. М.: Советская Россия, 1973.

Иллюстрации. Русские сказки про зверей. Собр. О. Капица. М.: Советская Россия, 1973.

ленькая часть того, что с ними происходит. А для них каждый день утро, каждый день вечер. Вот старик со старухой пятьдесят лет вместе прожили, а на пятьдесят первом вдруг колобок испекли. Эта радостная таинственность русской сказки совершенно завораживает.

А жутко трудно приступать к тексту, по которому столько ходили. Это все равно, что на городской площади ягоду найти свою.

Конечно, от всяких знакомств, которые налипли на бока, не откажешься. Тут и Конашевич есть, как ни странно. Я даже покажу, гдé о нем думал (так просто никогда не догадаешься, если смотреть): в конце «Репки» — горшок, в котором репку сварили, и шесть ложек положено. Это для разговора кинуто, мосточек такой,— как Конашевич кидал, потому что всех персонажей, вместе с мышкой, шесть. И Васнецов, конечно. Меня васнецовская труппа звериная всегда восхищала. Он ведь как создал зверей своих, так они из сказки в сказку, из книги в книгу. И, конечно, русский лубок. В общем, как ведьмино зелье,— всего набросано.

Меня, сознáюсь, вели запахи бабушкина сундука. Я себя проверял: пока не пахнёт от рисунка чем-то уводящим назад, в старину,— нет еще иллюстрации. От крашеного дерева здесь фигурные цветные плашки. Цвет активно иногда с фона прямо в материал бросается. Это меня прялки навели на мысль.

А ритм строился так: после плашек замысловатой конфигурации нет-нет да и положишь кирпичик, потому что с краями книги надо сверить, потом опять — неровную плашку, и снова — кирпичик.

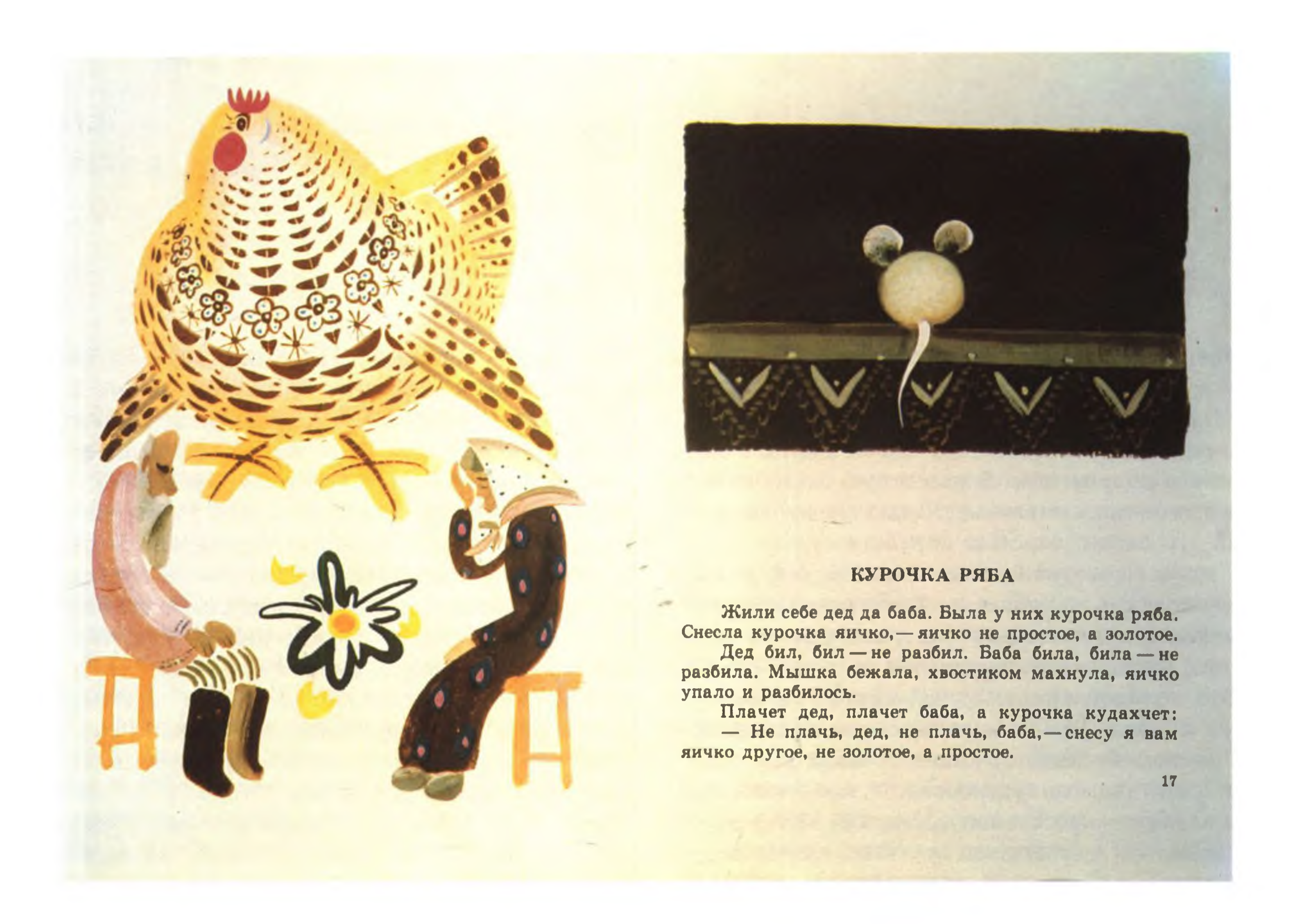
Орнамент изобретал сам. Им все стихи поддержаны. В орнаменте обычно цитатничество скорей всего вылезает, а мне хотелось избежать его полностью.

По всей книжке летят сороки — это образ такой композитный.

А звериная труппа создавалась так. Волк вышел сразу. Он мне близок, я его со своего дяди делал. Лиса тоже довольно быстро получилась. Иногда ведь какие-то внешние черточки, в основном из поступошной линии, которые могут потом забыться,— я уже половину забыл, к кому были привязаны звери из этих сказок — способны что-то подсказать. Идешь иногда от звучания имени, или даже от одного какого-то качества, внешнего или внутреннего. Вот с лисой, например, я помню из раннего детства, как совершенно конкретная женщина шла через грязь и пóлы своего длинного пальто поднимала, немножко назад. Таким странным образом у меня осталась в памяти эта женщина и вылезла вдруг в лисе, несущей хвост. Ведь хвост тоже, чтобы не запачкать, репьев не набрать, лиса приподняла.

Я и волка и лису уже в другие книжки беру, а зайца, медведя — нет. Заяц меня, если можно так сказать, как человек не устраивает. Даже не знаю, как он прошел. Наверное, потому, что по цвету красивый получился, я не устоял. А нет еще души в этом зайце. А вот с медведем я раз пять переделывал все картинки. Это — пятый вариант медведя, порода уже отобранная. Конечно, прежде всего человеческие качества должны наполнять образ. Причем хорошо бы иметь в виду два полярных качества: медведь — грубая сила и туповат, а с другой стороны — франт такой, у него на шее ожерельеце. А снимите ожерелье — он однозначный станет. А лиса — хитропростоватая. Простоватость ее в этом жесте, где она хвост поддерживает.

Меня всегда занимало: почему, когда в детских фильмах Бабу-Ягу играет мужчина, это — самая настоящая Баба-Яга? Или же когда молодого злодея играет женщина, то это самый достоверный злодей? Откуда-то новый ток появляется, когда (как в фи-



Разворот. Русские сказки про зверей. Собр. О. Капица. М.: Советская Россия, 1973.

зике) разница потенциалов на концах проводника.

В русской сказке настолько нет чистых красок, что один и тот же персонаж может — в одной и той же сказке, не говоря уж про разные — быть и злодеем и носителем добра, дураком и премудрым,— то есть нет ярлыков. А всюду та приятная сумасшедшинка, которая в гомеопатических дозах поэзию делает поэзией.

Даю честное слово, это шло не от головы, но искал, искал, искал — и совершенно случайно набрел: мышка-то у меня из яичка получилась [5]! То есть все время, как и в самой сказке, идет кувырок через голову. Кот — немножко птица, немножко рыба. А волк — это же испуганное пугало. В медведе тоже есть что-то от птицы, только чуда пока не получилось, но птичье есть. Это все идет уже не от текста, а от пластики внутренней.

С петухами у меня давние отношения. Никак я одного, окончательного не решусь вывести. В этой книжке две породы. В одном случае — воин такой, в другом — крестьянский парень. Тут сапоги, а там лапти. Ведь по тому, ка́к обут персонаж,— чуть ли не основная его характеристика.

Дрозду я пока человечий глаз не нарисовал, он у меня не выходил [6]. Или кот — с рыбьим туловищем [7]. Вспомните птиц в русском искусстве — с девичьими головами,— всё это оттуда.

В рисунки я ввел еще такую условность: разрез кувшина, разрез пенька, разрез домов, разрез колодца. Уже потом я видел у Струмилло,— он волка разре́зал [8]. А в иллюстрациях к русской сказке я не встречал подобного приема.

Меня очень привлекает статичность в иллюстрации. Динамично нарисованная картинка рано или поздно выпрыгнет из книги и уведет оттуда воображение читателя. А статика изображения — она читателя в глубь образа отсылает. Будоражит фантазию, воображенье. Так что статика и услов-

ность — богатейшие вещи, могучее оружие в арсенале художника, рисующего сказки.

Статичный рисунок провоцирует зрителя на собственное творчество. Там, где не достает движения, он его додумывает. В известную схемку сам втискивает свое представленье. Я даю схему зверя, а каждый его своей шерстью обращивает.

Рядом со статичностью, тем не менее, должна быть мимолетность и зыбкость. Хотя мои звери не могут выпрыгнуть, поскольку они статичны, но им всегда дана возможность исчезнуть в фоне, уйти вглубь. Это не мной придуманный прием, он взят из русских прялок. Там из жуткой смеси трещин, кракелюров, мазков возникают какие-то образы и вот-вот могут уйти куда-то туда снова. У меня вначале было искушение искусственно состарить эти фоновые плашки, но потом я отказался от этого, как от чересчур надуманного приема. Меньше всего хотел притворяться. Так и картинки не должны притворяться, что они сделаны при царе Горохе. Но в них всегда есть какие-то уголки, которые не освещены, в которых живет какая-то неразгаданность, тайна.

Петушок возникает почти что из земли [9]. Лиса возникла из голубого фона и местами *будто бы* прозрачна — вот-вот растворится в воздухе. Ощущение, что она твоя и не твоя в то же время [10].

Это то, что называется обнаженная живопись — прием, безотказно действующий на зрителя. Он как бы говорит ему: случайно, что ты сам не сделал так,— это же очень просто, нет никакого великого колдования, ты и сам можешь взять кисточку и — в одном месте размыл, в другом бросил пастозно краску... Впечатление такое, что весь рисунок, если не сырой, то, во всяком случае, только что высох. Это убеждает. Так писались прялки, красились игрушки.

Техника, собственно, была простая. Я делал гуашевый фон — либо фигурный, либо прямоугольный. Потом влажной ваткой протирал на нем определенные места, и эти высветленные места как раз и несли нагрузку — не давали персонажу уйти в фон, ибо он оттуда был вызван. Поясню это на одной картинке (к сказке «Козлята и волк»). Печка была вынута тряпочкой, ваткой, и таким же способом каждая головка (козленка), а уже потом белой краской закреплены самые светлые части, так что здесь есть видимая сторона и угадывается невидимая.

Как на духу должен признаться, что я, когда рисую, меньше всего имею в виду ребенка, а имею в виду са́мого искушенного, са́мого образованного человека, в характере которого сохранились детские качества. Вот таким сложным путем, я знаю, рисунки попадут в сердце детей без потерь. Я не представляю себе художника, рисующего непосредственно для детского потребления,— боюсь, что здесь будет фальшь. Убежден, что можно делать книгу для себя маленького. Для *я* в прошедшем времени, которое существует вне и независимо от самого художника.

Записал *Вл. Глоцер*

[1] П. В. Кузнецов и А. В. Куприн преподавали живопись в Строгановском училище во второй половине 40-х годов.

[2] *Виктор Михайлович Плешко* (1913—1978) был художественным редактором в издательстве «Молодая гвардия».

[3] *Борис Заходер.* Никто и другие. Веселые стихи. Художник Л. Токмаков. [М.]: Молодая гвардия, 1958.

[4] *Русские сказки про зверей.* Собрала О. Капица. Рисовал Л. Токмаков. М.: Сов. Россия, 1973.

[5] Сказка «Курочка ряба». См. с. 17, заставку.

[6] Сказка «Лиса и дрозд». См. с. 92, заставку.

[7] Сказка «Кот и лиса». См. с. 75, заставку.

[8] Л. Токмаков имеет в виду иллюстрацию А. Струмилло к книжке Р. Штиллера «Жених из моря» (Варшава: Наша ксенгарня, 1971).

[9] См. с. 5-ю, заставка к сказке «Петушок и бобовое зернышко».

[10] См. с. 21 («Лиса и кувшин»), полосный рисунок.

А. и В. Траугот

Книжка — это интеллектуальная затея

А. Г. Говорить слишком искренне — трудно,— это может для постороннего человека выглядеть нескромным. Поэтому мы так ценим особенности нашей профессии, которая позволяет нам молчать. Лаборатория художника — это его талант, в котором он и сам ничего не понимает. Художнику, который знает, ка́к он работает, нужно не доверять. По-моему. И у нас есть еще другая особенность: та, что мы являемся только частью семьи художников, частью маленькой. И эта семья наша, или братство такое художников,— оно присутствует в каждой нашей работе. И хотя мы выступаем в детской книге вдвоем, это не совсем точно, что нас двое.

Мы родились в семье, где и отец и мать художники, и брат матери, наш дядя, тоже художник. Мы очень рано стали рисовать, причем рисовать не как дети, а профессионально работать в искусстве. Уже с пяти лет мы стали художниками.

Поскольку наша семья состоит из художников, то, естественно, возникла наша творческая общность и стремление работать вместе. Мы с детства рисуем вместе.

А что касается других участников братства, то, например, наш дядя совершенно неизвестный художник, который, при огромном количестве работ, никогда не выставлялся. Отец выставлялся мало, хотя и был известен и даже печатно критикуем по поводу своего формализма. Мама никогда не выставлялась...

В. Г. У нас всегда существовал большой творческий коллектив. Когда мы уже учились в школе, у нас был друг, который тоже стал вместе с нами работать.

А. Г. У отца, по-видимому, были способности не только художника, но и педагога. Некоторые из наших товарищей попадали под влияние отца, и, таким образом, нас всегда было больше, чем двое.

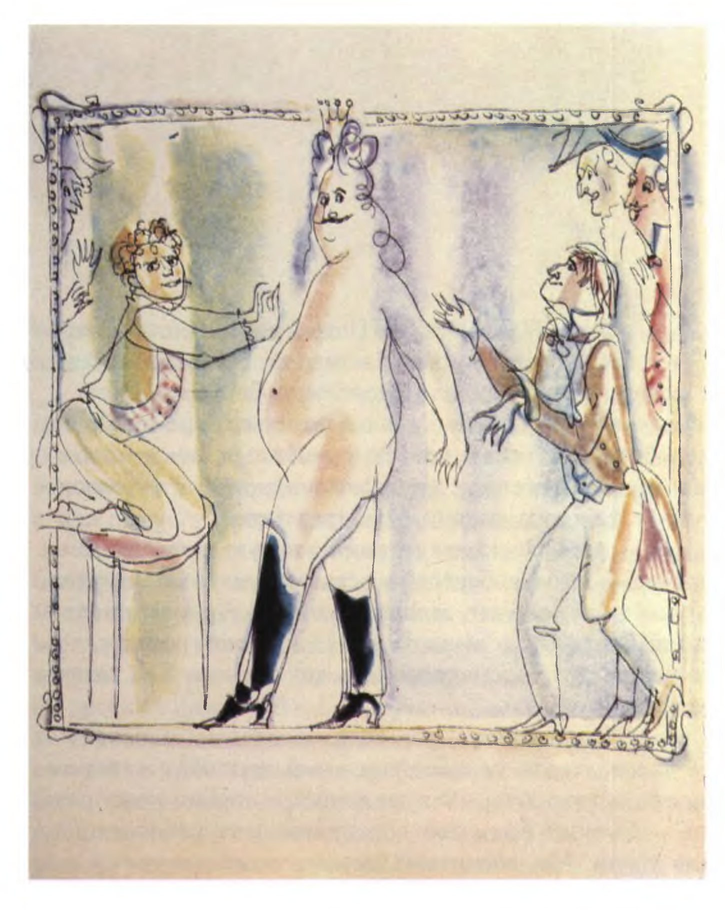
В. Г. Жили мы на Петроградской стороне. У нас была очень большая комната, где мы и жили и папа работал, писал. Стоял мольберт, вот этот самый, который сейчас у нас в мастерской, и еще один мольберт. Это был и наш дом и наше рабочее место. Мы и сейчас всегда с трудом покидаем мастерскую, хотя у каждого из нас есть квартира...

А. Г. Поскольку папа бо́льшую часть времени проводил за мольбертом и вставал всегда очень рано, то мы тоже, значит, много рисовали. Причем даже когда брату было и шесть, и семь, и еще раньше, то всегда это рассматривалось как работа. Как самое важное дело.

Папа считал, что если человек не работает 18 часов, то это уже безнадежный лентяй, о котором нечего и говорить. «У художника,— любил повторять он,— должно быть два состояния: или работает или спит». Мы воспитывались в атмосфере очень большого уважения к количеству труда.

У нас никогда не было детских книжек, хотя папа любил своих товарищей. Он любил книжки Васнецова, и они были у папы, но мы считали, что это *папины* книжки. Он любил эти картинки,— мы никогда ими не интересовались. Мы интересовались литературой. Мы очень любили Шекспира. Я помню, маленький знал наизусть очень много из Шекспира. А детских книг как-то явно не было или же они не рассматривались нами в этом качестве. Мы начали интересоваться детскими книжками, когда стали работать в детской книге.

В. Г. Обычно, когда я что-нибудь рисовал, Александр брался тот же рисунок продолжать. Я помню, первое время это вызывало у меня внутренний протест и жалобы. Мне казалось, я начну, а он потом все испортит. Я закрывал рисунок руками, чтобы оградить себя от вмешательства. Но папа никогда не поощрял этого, потому что он считал, что все мы должны работать вместе.





А. Г. По-видимому, у папы было очень отличное от теперешнего отношение к детям. Он относился к нам, как к подмастерьям. Он знал, что это дети *его* и они ему зачем-то нужны. Он видел в нас помощников, а отнюдь не интересовался тем, чтобы мы были сами по себе. Я помню, когда папины товарищи спрашивали: «Что, как дети?», папа говорил: «Работают со мной». Ему говорили: «Как же так? в наше время это, в общем-то, не очень принято...», но папа не обращал на эти слова никакого внимания.

Я учился в художественной школе, меня все время оттуда исключали. И потом такая же история повторялась с братом... Я помню, когда я пришел и сказал, что меня исключили из школы, папа совершенно равнодушно отнесся к этому. Никакого не было интереса к школе. Папу нисколько не пугали наши двойки. И по живописи, и по рисунку, и по композиции,— он их только приветствовал.

Делать то, что требовалось в художественной школе, брат, например, просто не мог при желании. Тогда процветала система тушевания, и были невероятные мастера этого дела. Я помню, поступил к нам один мальчик. Папа пришел в школу, и директор ему показывает: «Вот посмотрите, это рисовали гипсы...» Рисунок был так оттушеван, что это выглядело нерукотворно.

В. Г. Невероятно чисто сделано,— как стереоскопическая фотография,— вываливается буквально.

А. Г. И директор говорит: «Подумайте, у мальчика только один глаз!» И папа сказал: «Не нужно ли пожалеть этот глаз?..»

Даже наши школьные работы мы делали сообща *тайно*. Это, конечно, каралось, но мы все-таки делали их сообща.

В. Г. И до́ма очень много рисовали. Животных, людей. Ничего не разделяли: ни пейзажи от людей, ни животных от пейзажей. Так же, как не разделяли скульптуру от рисования. Никаких заданий нам отец никогда не давал...

Иллюстрации. Г.-Х. Андерсен. Новое платье короля. [На молд. яз.] [Кишинев]: Лумина, 1970.

Иллюстрация. Г.-Х. Андерсен. Новое платье короля. [На молд. яз.] [Кишинев]: Лумина, 1970.



Титульный лист. Г.-Х. Андерсен. Новое платье короля. [М.]: Малыш, 1978.



А. Г. В цирке рисовали, в зоосаду — всюду. Иллюстрировали, кстати, и сказки Перро. Мы делали их с десяти лет. «Золушку», «Кота в сапогах»...

Папа спрашивал как бы по большому счету со всех: с себя и с нас. В этом тоже его взгляды расходились с художественной школой. Когда он как-то пришел туда, один преподаватель сказал ему: «Ну вы вспомните ранние работы Валентина Серова,— какие они слабенькие, вяленькие...» А папа считал, что жизнь художника не делится на период ученичества и период профессионализма.

В. Г. Не помню, это был сорок шестой или сорок седьмой год,— были мы на выставке Пахомова, которого папа очень уважал. Выставка была вроде юбилейной. И там у него был такой рисунок,— я его после никогда не видел,— маленький: сидят дети. Чуть ли не тетрадный лист. Школа деревенская. И он очень мне понравился. Оказалось, что это Пахомов рисовал, когда ему было не то тринадцать, не то четырнадцать лет...

А. Г. Двенадцать.

В. Г. Двенадцать, да? И папа сказал: «Вот художник ведь не делается лучше. Он просто меняется. И в двенадцать лет он, по-моему, такой же художник».

А. Г. У нас много вещей, которые мы впоследствии, может быть, издадим,— из того, что сделано в детстве. Ту же «Золушку». Мы сейчас иллюстрировали ее заново. Конечно, эти иллюстрации отличаются от того, что мы рисовали в десять лет. Художник ведь меняется. Но мы никогда не были учениками. Почему нам не хочется об этом говорить? Потому что скажешь, а потом пойдет: вот нахвастались!..

Папа, вообще говоря, был художником-живописцем, при этом он был человек очень широкой культуры. Работал и как скульптор. Он считал, что и мы должны быть скульпторами, что скульптура очень важна для обучения. Мы в самом деле благодарны ему за это, потому что для рисования скульптура дает незаменимую школу пространственного мышления.

В. Г. Начиная с 1955 года мы профессионально работаем в скульптуре.

А. Г. Со временем мы лучше понимаем уроки отца. И для нас он совершенно не умер, потому что теперь глубже осознаёшь то, что он говорил. Главное, что мы по-настоящему верим в такое коллективное творчество. Не в том смысле, что над каждым рисунком непременно нужно работать всем вместе, а что мы некая группа, обладающая способностью понимать друг друга, и можем сообща трудиться в искусстве. С этим связаны для каждого из нас очень важные нравственные изменения. И прежде всего — скромность, сознание, что один — не можешь... Для нас искусство иконописцев в этом плане всегда было примером...

Иллюстрация. Г.-Х. Андерсен. Новое платье короля. [М.] Малыш, 1978.



Фронтиспис. Н. Некрасов. Генерал Топтыгин. [М.]: Малыш, 1972.



Иллюстрация. Э. Ростан. Сирано де Бержерак. М.: Детская литература, 1972.



После скульптуры мы уже профессионально стали заниматься книжной живописью. Как мы относимся к детской книге? Только как к промышленности...

В. Г. ...которая дает возможность поместить много живописных произведений.

А. Г. Обратиться к современным зрителям. Художник занимает в ней больше места, чем иногда во взрослой. Это для нас важно.

В. Г. Мы всегда очень высоко ставим живописные качества иллюстраций, вообще рисунка. И детская книжка, поскольку она чаще всего цветная, позволяет их продемонстрировать. И формат ее большой. Да и маленькая,— любая! Благодаря тому, что она, как правило, цветная и с большим количеством рисунков, удается ставить такие широкие живописные задачи,— что возможно не во всякой взрослой книжке.

Разворот: фронтиспис — титульный лист. Э. Ростан. Сирано де Бержерак. М.: Детская литература, 1972.

А. Г. Мы стараемся, чтобы каждая новая работа была лично для нас задушевной. Чтобы в ней проявились наши личные отношения. Нам кажется, это и зритель почувствует: что сделанная нами книга представляет собой какую-то веху в нашей жизни.

В наших иллюстрациях всегда присутствуют наши знакомые, наши близкие. Мы рисуем не просто людей, а людей, которых мы знаем,— точнее, тех, которые нас волнуют в настоящий период.

В. Г. Иногда бывает, что это незнакомые люди,— просто человек произвел на нас сильное впечатление, и мы запомнили его лицо.

А. Г. Одно из самых любимых наших наслаждений — читать. И когда читаешь, возникают образы,— это естественный процесс для нас. Мы даже забываем о том, что это литература.

Иногда мы стараемся интерпретировать литературный материал в определенном направлении.



Обложка. Г. Цыферов. Тайна запечного сверчка. [М.]: Малыш, 1972.

В некоторых случаях, когда мы не согласны с авторской трактовкой, мы делаем по-своему. Бывает же, что сам автор несправедлив к своим героям или к своим идеям. Что он, например, клевещет на свой отрицательный персонаж. И мы стараемся делать его как положительный...

В. Г. Сложный.

А. Г. Ну вот, например, портные в «Новом платье короля». (Но я не знаю только, правильно ли это. На нас накинутся, если это будет напечатано.) Может быть такая точка зрения: что портные — это обманщики, которые втирают очки порядочным людям. Как у Андерсена. А может быть другая точка зрения: что портные — это художники, которые создают искусство. И толпа, которая прикидывается сначала, что она понимает, а потом, что она не понимает...

В. Г. ...видит, что это ерунда.

А. Г. Это трагедия всякого художника. Художник действительно создает наряд из невидимой ткани, и действительно его могут видеть не все. Когда мы изображали толпу, которая вопит, что король голый, то мы со всем отвращением к этой толпе подходили... В этом смысле настоящее искусство,— оно непременно имеет много концепций: и та́к и наоборот. И другие были случаи, когда мы сознательно зашифровывали для уже слишком внимательного зрителя свои мысли, и нам кажется, что они иногда выходили. Мне не хочется сейчас дешифровывать другие случаи, потому что это к тому же скучно.

Мы не сразу пришли к такой трактовке, в «Новом платье короля». Мы делали эту книжку несколько раз и, наверное, будем еще делать. И два раза напечатали [1].

В. Г. Когда мы читали о том, как они работают, ночью, при свете свечей, мы прониклись этим ощущением. Они действительно, как и мы тут что-то делаем, невидимое даже для нас, и весьма сомнительное. И мы вдруг увидели всё в другом свете.

А. Г. Вот эта возможность осмысливать произведения иногда по-своему для нас очень дорога. Но это только высокохудожественный текст позволяет такие вещи, примитивный текст не вызывает подобных сомнений, споров.

В. Г. Нам вообще с текстами очень везло. Мы практически не делали плохих текстов.

А. Г. Когда мы работаем, наша главная задача — выразить свое отношение к этому произведению. На это уходит много времени. Даже когда мы делаем вещи совершенно канонические — Пушкина, скажем. Например, мы сейчас иллюстрируем «Маленькие трагедии». (*К брату*). Я не знаю, для детей это или не для детей?

В. Г. Это по детской редакции [2].

А. Г. У нас возникли некоторые вопросы к Пушкину по поводу его трактовки. Почему в «Скупом рыцаре» молодой Альбер пошел жаловаться герцогу на своего отца? Нам это кажется возмутительным поступком. И я думаю, мы не успокоимся, пока это не выразим. Мы не согласны с Пушкиным, который сочувствует этому.

В. Г. Сочувствует, но в то же время Альбер не говорит ничего такого, что по силе могло бы соперничать с тем, что говорит Филипп.

А. Г. И когда Филипп говорит о том, как он свое богатство хранит, то почему-то это, оказывается, перекликается с самим Пушкиным, который говорит о себе: «Я был хранитель их скупой...» Иллюстратор должен очень глубоко проникнуть даже, может быть, в то, над чем сам автор не задумывался. Это очень интересная работа.

В. Г. И мы все время обсуждаем. Обсуждаем, и спорим, и ищем.

А. Г. А последнее слово за... Опять-таки тут нужно вернуться к тому, что наша работа не ограничивается нами двумя. Мы только часть братства.

Мы работаем и по отдельности и совместно. Мы вместе мыслим. И вместе чувствуем. Это и есть

наше искусство. Так же, как музыканты, которые оркестр. И так же, как цирковые акробаты. Почему мы работаем вместе? — потому что это гораздо труднее, чем работать по отдельности, но нас привлекает результат.

В. Г. Результаты выше. По отдельности мы не могли бы так работать. Это безусловно.

А. Г. Вообще, секреты, конечно, у нас есть, но мы их сами не знаем. Поэтому у нас получается. Мы очень боимся, что перестанет получаться.

Какую картинку делал один, какую — другой, мы очень часто сами потом путаем. Но это не значит, что мы одинаковы. Мы как раз все время уходим от своей манеры. Он уходит от своей манеры, я ухожу от своей манеры. Уходим от того, что умеем. Мы с самого начала боимся, чтобы наша индивидуальность была в манере. Мы уходим от своего почерка. Мы ищем другого. Как это технически происходит, очень трудно рассказать, потому что мы сами не знаем, и, наверное, не могли бы, чтобы кто-нибудь на нас смотрел во время работы,— нам бы не удалось сосредоточиться. А когда уже работа сделана, то иногда нам просто любопытно, ка́к это получилось, но мы сами с очень большим трудом можем вспомнить.

В. Г. Тут есть одна особенность. У нас вообще нет такой стадии, что сначала мы делаем эскиз, потом карандашом что-то рисуем, потом раскрашиваем. Мы стараемся, чтобы каждый рисунок мог стать сразу же оригиналом. И таких рисунков у нас ведется много. И над каждым работаем, в общем-то, оба: по очереди, вместе. А потом мы устраиваем конкурс. И так по всей книге...

А. Г. Нет, ты немножечко неправильное даешь представление. Иногда бывает и так, иногда — совершенно не так... Например, один делает, другой — все испортит. Вот этот наш детский принцип остается. И, может быть, в этом *испортить* находится новый поворот. Снова беремся за ту же картинку. Снова что-то делаем. А потом вдруг она выходит сама.

В. Г. Мы начали работать в книге, когда уже всюду стали хорошо печатать офсетом. Для художников, которые привыкли к литографии, была известная ломка. Для Васнецова, например. Он прекрасно работал в литографии,— конечно, хорошо работал и на офсете. Но это сложный переход, потому что литография имеет свою специфику. А современная печать практически дает возможность напечатать что угодно. И у нее одна особенность: чем легче сделано, тем она лучше воспроизводит.

А. Г. И дело не только в том, что лучше воспроизводит.

В. Г. Мы стараемся делать каждый рисунок так, чтобы он был неповторимым по своему наполнению и для нас самих. Если мы можем его повторить, это уже для нас плохо. Чтобы в нем не было налета усердия. Он как фокус. И чтобы к концу этого фокуса было видно, ка́к он сделан.

А. Г. Мы больше всего не любим ремесленничество, мы любим артистизм.

Мы думаем, что дети тоже ощутят радость художника, которую он испытывал от того, что ведет кистью по бумаге. Если он это делает с радостью, то ребенок это ощущает даже лучше, чем взрослый, потому что он во всем ищет пример для подражания. Это верно, что художник не должен подражать детскому рисунку, но он может учиться у всех, и у детей в том числе, а дети как раз великие подражатели, и они очень любят смотреть на то, чему *могут* подражать. Они настоящие артисты в этом отношении.

Мы в наших встречах с детьми замечали, как им нравится, что они могут раскрепостить себя. Мы стараемся научить их свободе. В этом смысле так же, как писатель учит детей *говорить*, художник учит детей *рисовать*. И мы иногда видим даже



плачевные результаты, когда неважные художники влияют на детей. Например, всякие «Ну, погоди!». Это сущий бич детского рисунка [3]...

У нас бывают целые драмы: если нам нужно что-то исправить, мы не можем исправить. И мы редактору говорим: «Понимаешь, мы не куклу тебе принесли, а живого младенца. Если уж у него кривые ноги, то этого не исправишь». Кукле — пожалуйста, легко выпрямить и загнуть. А тут — невозможно: мы стараемся делать живую вещь. Чтобы каждый мазок звучал бы. Чтобы удар кисти все выражал.

В. Г. Когда книга у нас лежит, накапливается огромное количество работ на ее тему. Но это еще не значит, что мы начали ее делать. Потому что только когда мы находим какой-то *новый* для нас ход (как нам кажется), мы считаем, что начали ее делать. У нас накапливается иногда огромный ворох работ, которые мы могли бы с гораздо меньшим трудом напечатать, чем ту работу, которую мы потом сделаем.

А. Г. Сначала мы «везем». Потом оно начинает «ехать». И нас начинает везти. Иногда оно нас совершенно выводит из рамок первоначального замысла. Даже из рамок этой книги.

Словом, мы подготавливаемся к работе, а дальше она должна идти как бы сама. Мы хотим, чтобы делалось само. Вот это наше кредо. Поэтому исправить какой-нибудь пустяк для нас очень трудно. Мы лучше двадцать раз постараемся сделать заново.

В. Г. Каждая следующая работа должна быть новой для нас. И мы иногда даже довольны бываем, когда художественный редактор нам говорит: «Ну что вы, ребята,— каждую новую работу все дискуссионней и дискуссионней! Мы ждем, что вы сделаете, как ту, а вы делаете по-другому».

А. Г. Самое печальное, когда художник делает то, что он умеет делать. Он разучивается, если раз делает то, что умеет, два делает то, что умеет, три... Он непременно должен забрасывать то, что он умеет, и делать то, что не умеет. По-моему, это секрет настоящего мастерства.

Я не согласен с мыслью, будто иллюстрация — это воссоздание на другом языке произведения писателя. Художник создает произведение изобразительного искусства, поскольку читать без картинок, может быть, для некоторых утомительное занятие, и они должны переключаться на восприятие изобразительного искусства. Иногда это произведение связано сюжетом книги. Но это самостоятельное искусство.

Живописная гамма подчас выражает для нас психологический образ. Почему, например, мы сделали синим «Сирано»[4]? Потому что тут лунный человек, который, как Пьеро — не как Арлекин, а как

Иллюстрация. Ш. Перро. Волшебные сказки. М.: Детская литература, 1977.

Пьеро — совершил полет на Луну, поэтому мы избрали такой синий цвет, такую гамму.

Мы очень заботимся о том, чтобы рисунки красиво шли друг за другом. Помним, что хотя глаз уже перевернул страницу, *в памяти* еще живет предыдущий рисунок. Когда вы переворачиваете, например, вот это красное, голубое еще живет в памяти, и красное, по нашему мнению, будет особенно звучать. Это для нас одно из сладчайших занятий — расположить рисунки в последовательности.

И, конечно, любим, чтобы книжка была красивой. Чтобы был красивый шрифт, чтобы все было гармонично. Но нам кажется, что своеобразие художественного языка и то, что художник передает зрителю (если на самом деле происходит это чудо, которым является общение художника и зрителя), гораздо важнее, чем такие вещи, как качество бумаги, качество печати и прочее. Книжка — это все-таки интеллектуальная затея. Это мост между создателем ее и читателем. Это не только чистые манжеты и воротничок. Вот живопись, например, вообще на мешковину наносится, и рама для нее совершенно не обязательна. А у нас теперь иногда процветает отношение к книге как к вещичке.

Мы, разумеется, думаем о зрителе. Думаем, например, о том, что вот мы родились и прожили вблизи Владимирского собора, который мы очень любим и который — надо или не надо — часто изображаем. Нам кажется, что если какой-то человек этого собора не видел, то он хотя увидит его нашими глазами, то есть мы ощущаем иногда, что мы обладаем некоторым богатством. Тем, что мы прожили в таком городе, в семье художника, и стараемся обогатить нашего зрителя интересными людьми, интересными домами, интересными сюжетами. Так я говорю?

В. Г. Конечно.

А. Г. Почему мы чаще всего иллюстрируем сказку? Скука, одиночество, которое испытывает человек в крупноблочном городе, в этом современном, среди коробок, и выход в сказку из этого города — для нас самих составляет психологический интерес, и вот это нам хотелось дать, например, на обложке книги Келера [5]. А представление о красоте музыки, о сладости профессии музыканта, вся жизнь которого состоит из такого прекрасного дела и который каждый час общается с прекрасным; и передать красоту музыкального инструмента, которая не только в звуках, но и в его форме,— вот что нас занимало, когда мы делали книжку о Моцарте [6]. Но если сказать, что мы хотели *только* этого,— будет неверно...

Почему мы часто возвращаемся к Андерсену? Мы очень любим его. Конечно, мы делаем то, что любим. И нам кажется, что мы еще не высказали о нем всего, что мы чувствуем и понимаем. Поэтому нам хочется работать над ним снова и снова. Почему мы хотим делать «Маленькие трагедии»? Потому что у нас есть мысли по этому поводу, но мысли не словесные, и они нас обременяют, даже просто угнетают, пока их не осуществим.

Но хочу повторить: мы считаем, что художник в значительной мере не понимает своей работы, и мы дорожим этим непониманием.

Записал *Вл. Глоцер*

[1] Известны следующие издания этой сказки с рисунками Траугот:

Г. Х. Андерсен. Новое платье короля. Художники Г. А. В. Траугот. [М.]: Детский мир, 1963.

Г. Х. Андерсен. Новое платье короля. Перевод А. Козмеску. Рисунки Г. А. В. Траугот. [Кишинев]: Лумина, 1970. (На молд. языке),

а также иллюстрации к этой сказке во «взрослом» двухтомнике:

Г. Х. Андерсен. Сказки и истории. Перевод с дат. Составление Л. Брауде. Вступ. статья Т. Сильман. Художники Г. А. В. Траугот. Т. 1. Л.: Худож. лит., 1969. (На с. 116—121, [перевод А. Ганзен]).

Уже после нашей беседы вышло в свет издание:

Г. Х. Андерсен. Новое платье короля. Рисунки Г. А. В. Траугот. [М.: Малыш, 1978].

[2] Книга еще не вышла.

[3] Речь идет о серии популярных мультипликационных фильмов, появившихся на экране в конце 60-х — в 70-е годы. Художник-постановщик этой серии С. Русаков, режиссер В. Котеночкин.

[4] *Эдмон Ростан.* Сирано де Бержерак. Героическая комедия в пяти действиях. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник. Художники Г. А. В. Траугот. М.: Дет. лит., 1972.

[5] *Владимир Келер.* Сказки одного дня. Рисунки Г. А. В. Траугот. М.: Сов. Россия, 1973.

[6] *Г. Цыферов.* Тайна запечного сверчка. Маленькие сказки о детстве Моцарта. Рисунки Г. А. В. Траугот. [М.]: Малыш, 1972.

З
ЗА
ЗА
ЗА Р
ЗА РУ
ЗА РУБ
ЗА РУБЕ
ЗА РУБЕЖ
ЗА РУБЕЖО
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
ЗА РУБЕЖОМ
А РУБЕЖОМ

Е. Буторина

Книжное искусство на международных выставках книги 1970-х годов

В 1960-х годах в связи с ростом популярности изобразительного искусства, интенсивным развитием разнообразных направлений и сближением профессиональных художественных интересов многие государства учредили международные периодические выставки — квадриеннале, триеннале, бьеннале разных видов и жанров творчества. Их устроители считают, что подобные интернациональные смотры важны и полезны как для культурной жизни страны, так и для самих участников, которые могут познакомиться с развитием изобразительного искусства за пределами родины и, что также очень важно, критически сопоставить свои работы с работами мастеров других школ. Кроме того, подобные акции поднимают и значение страны-устроительницы в международной сфере культуры. Часто такие начинания осуществляются под эгидой ЮНЕСКО и ее организаций [1].

Так появились бьеннале плаката в Варшаве, станковой графики в Кракове, Любляне, Токио, Флоренции, Фредрикстаде, конкурсы керамики в Фаэнце и Валлорисе, живописи в Софии и Ростоке. В области книжного искусства действуют «Бьеннале иллюстраций в Братиславе», Бьеннале гравюры на дереве в Банска-Бистрице (станковые и книжные формы), квадриеннале книжной графики и плаката в Брно.

Особое место среди книжных выставок занимает Международная выставка искусства в Лейпциге (Internationale Buchkunst Ausstellung) — «IBA». Первая «IBA» состоялась в 1927 году (уже тогда в ней участвовала 21 страна). Однако годы фашистской диктатуры прервали это начинание, и вторая «IBA» была организована лишь в 1959 году. С тех пор выставки регулярно проводятся раз в пять — шесть лет.

В отличие от этих выставок, имеющих целью сопоставление произведений искусства графики и полиграфии, где компетентное жюри отмечает лучшие работы, в Болонье возникли ярмарки (с выставками при них) детской книги, имеющие практическое значение: ежегодно в начале апреля сюда съезжаются издатели, типографы, книготорговцы и знакомятся с продукцией издательств и художников, заключают договоры с мастерами детской книги. В пределах выставки устраиваются конкурсы с присуждением премий.

Международные книжные выставки 1970-х годов довольно резко отличаются от предыдущих. Произошли кардинальные изменения в полиграфической промышленности — научно-технический прогресс превратил ее из отрасли производства с широким использованием ручного труда в механизированную с большим применением автоматизации. Перемены захватили не только собственно полиграфию, но и издательское дело; весь процесс создания книги, начиная с редакционной работы, трансформировался в силу совершенно новой структуры производства. При резко повысившемся качестве воспроизведения и печати стало возможным осуществление чуть ли не любого замысла художника. Появились реальные предпосылки создания образного единства книги на новой основе. Книга стала пониматься как предмет единого стиля, целостного художественного решения, что потребовало единства ее внешнего и внутреннего облика. Следствием этого явилось слияние воедино работы художника — автора графического оформления и художника-конструктора, чья деятельность зачастую протекала порознь. На базе такого слияния развилось проектирование единого художественного образа книги, так называемый «book design», заботящийся о единстве предмета, основанный на логичных и четких системах конструирования и возможный лишь при высокоразвитом промышленном производстве. Главной стала конструкция книги, то есть такая внутренняя организация материала, при которой идея и содержание выражаются ясно, наглядно и просто.

Однако при освоении индустриального метода возникли непредвиденные издержки: часто он рассматривался как фетиш, которому надо подчинять образное решение, буквально втискивая это решение, в том числе и иллюстрацию, в его жесткие рамки. К концу десятилетия после овладения индустриальным методом все стано-

[1] В частности, международная выставка иллюстрации к детской книге «BIB» (Братислава, ЧССР) связана с деятельностью ЮНЕСКО в области воспитания.

вится на свои места: он рассматривается как способ реализации замысла, формальный подход все более вытесняется, постепенно возрастает разумное равновесие метода и решения.

Если раньше на выставках главной была иллюстрация, демонстрирующая мастерство художников в раскрытии смысла и идеи литературного произведения, то в последнее десятилетие в сфере внимания оказался и книжный организм в целом.

Изменилось и соотношение изданий различных видов литературы, представляемых на выставках: художественная потеснилась, чтобы дать место научной, научно-популярной и детской.

Некоторые выставки заслуживают несколько более подробного рассмотрения, поскольку они являются подлинно творческими событиями для культуры книги.

«IBA» — самая большая выставка и по объему, и по значимости, и по разнообразию структуры (я имею в виду не только экспозицию, но и организацию, способствующую ее актуальности, широкому охвату всех проблем и событий современной жизни). Например, в пределах выставки 1971 года было 10 специальных тематических экспозиций, среди них — историческая: «Книжная графика Альбрехта Дюрера и его современников» к 500-летию великого мастера. Она позволила не только специалистам, но и массовым зрителям познакомиться с великолепными образцами искусства книги высокой художественной ценности. Одновременно существовали выставки «Шедевры детской книги», фигуративной литературной иллюстрации и другие.

Как правило, к каждой из выставок международный подготовительный комитет, собирающийся раз в год, объявляет тематические и национальные конкурсы, учрежденные каждой из стран-участниц, на оформление лучшего национального произведения литературы XX века. В 1971 году таким был конкурс на оформление цитаты из произведений В. И. Ленина (к 100-летию со дня рождения).

В этом конкурсе приняли участие художники разных стран и континентов. Наиболее активными были художники ГДР, Кубы, СССР, ЧССР.

Для конкурса национальной литературы советский подготовительный комитет выбрал сочинения В. И. Ленина, научно-популярные работы и произведения писателей республик. Золотые медали были присуждены В. Валериусу (оформление научно-популярной книги) и выставке (в целом) иллюстраций советских художников к произведениям Ф. М. Достоевского (в связи со 150-летием со дня рождения)[2].

[2] Экспонировались работы десяти авторов.

На «IBA» проводятся традиционные конкурсы иллюстраций и книг, где премий удостаиваются художники и издательства.

С 1963 года устроители «IBA» — Совет города Лейпцига и Биржевое общество книготорговцев — учредили выставку «Книжные шедевры мира» (иначе ее называют «Красивейшие книги мира»), которая является как бы связующим звеном между всеми выставками «IBA». Так выставка 1976 года во многом предвосхитила основные темы «IBA-77».

«IBA-77» была необычайно представительна: в ней участвовала 71 страна. В ее рамках существовали специальные экспозиции: «60 лет Великой Октябрьской социалистической революции», «Оформители книги и типографы Пабло Неруды», конкурс иллюстраторов: «Красивая детская книга», «Буквари», «Фигура-2». Экспонировались также научно-популярная, художественная, детская и юношеская книги, составившие отдельный раздел.

Участниками выставки были издательства, художники книги (иллюстраторы, оформители), государственные организации, творческие союзы, ООН и другие международные организации. Увеличилось представительство стран Азии, Африки и Латинской Америки — государств, недавно вступивших на путь самостоятельного развития и уже способных показать результаты деятельности в области искусства книги.

Избрав критерием массовость, удобство для чтения, ставя главной задачей содействие претворению в жизнь Заключительного акта Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе (Хельсинки, 1975), дальнейшему развитию культурных связей, устроители выставки уделили особое внимание массовой политической книге, оформление которой до последнего времени оставляло желать лучшего. К. Сволинскому (ЧССР) была присуждена Гран-при.

Экспозиция «Фигура-2» демонстрировала техническое совершенство в гравюре на дереве, линолеуме, меди, цветной литографии, шелкографии и сложных смешанных техниках. В образном решении превалировали символика, многозначительность.

Интересным и во многом новым по трактовке и визуальному решению был раздел «Буквари», где выделялись издания Швеции, Англии, СССР, ГДР и Шри Ланка.

На выставке 1977 года проявилась тенденция к прекрасно напечатанным, дорогим художественным изданиям. Своим решением и блестящим полиграфическим исполнением выделялись издания Японии, Швейцарии и ГДР. Среди советских издательств первенство принадлежало

«Авроре», показавшей продукцию высокого качества. За последние годы в этих видах изданий изменились принципы макетирования, внешнего оформления и печать, в которой освоена новая технология.

Выставка свидетельствовала о развитии во всех странах иллюстрирования научной, научно-популярной и учебной литературы, что естественно, так как до последнего времени эти издания не имели облика, который соответствовал бы общему стилю современной книги и характеру жизненного уклада сегодняшнего человека. Книга должна нести художественное начало, отвечать своему содержанию, выражать позицию и лицо издательства, художника — оформителя и конструктора. На «IBA-77» проявились новые качества этих видов литературы: книги приобрели конструктивную законченность, целесообразность и изящество.

В течение последних пятнадцати — двадцати лет с развитием полиграфической промышленности и логически вытекающей из этого потребности четкой организации изданий огромное число книг в разных странах приобрело сходный облик, утверждая и выдвигая (а иногда выпячивая) на первый план конструктивное начало, за которым часто терялось содержание. Издания стали походить одно на другое, невзирая на различие вида и характера литературы. «IBA-77» показала, что повальное увлечение этим новым для 1950—1960-х годов аспектом оформления книги уже ушло. Параллельно развивается традиционное классическое оформление: оно трансформируется, приобретает ясную логическую конструкцию книжного пространства, учитывает требования индустриального производства.

Вообще, в отличие от других международных экспозиций, «IBA» и индивидуальнее, и разнообразнее по содержанию, охватывает широкий круг стран, художников, издателей. Она самая значительная и в тематическом, и в географическом отношении.

Роль братиславской «BIB», гораздо более узкой по содержанию (только детская книга), также достаточно велика. Общие для всех иллюстраций к художественной литературе проблемы и тенденции выступают на ней иногда даже очевиднее.

В 1970-х годах значительно увеличилось число стран-участниц «BIB», больше места занимают развивающиеся страны.

На выставках 1971 и 1973 годов внимание привлекали экспозиции Японии, Ирана и традиционных участников — ЧССР, СССР, ГДР и ПНР.

Что же главное на выставках в Братиславе? На первых — превалировали иллюстрации к литературе для самых маленьких, на них ориентировались и издатели, и художники. С течением времени возникла некоторая усредненность, стилистический стандарт, стерлась индивидуальность художников. Естественно, были и иллюстрации, раскрывающие для ребенка окружающий мир, с увлекательным сюжетом, учившие понимать и любить красоту, например, книги К. Энзиката (ГДР), А. Бруновского (ЧССР), Г. Калиновского, Т. Мавриной (СССР) и других.

Многие работы на выставке несли печать влияния разных направлений современного искусства, в творчестве более талантливых художников это влияние проявлялось органичнее, у других часто выглядело беспомощно и претенциозно.

В середине 1970-х годов на «BIB» произошли изменения в пропорциях книг для малышей и подростков, это касалось художественной литературы, учебников и букварей, и количественно, и качественно их уровень стал весомее. Об этом свидетельствует факт присуждения в 1975 году Гран-при книге для детей среднего возраста, выпущенной в 1975 году,— «Робинзону Крузо» Д. Дефо (1975) с иллюстрациями Н. Попова, решенными в форме дневника с рисунками.

На последних выставках в иллюстрациях виден интерес к повествовательности, детализации, индивидуализации персонажей. Но подчас иллюстрации многословны, стандартны по цвету. Очевидно, это общая тенденция, так как она прослеживается у разных художников.

Очень любопытной была возможность сравнения на «BIB-79» иллюстраций художников разных стран на сходные темы: экспозиция представляла собой своеобразный «парад» литературных и народных сказок, решенных в бесконечно разнообразных манерах и стилях.

В целом следует отметить, что выставки «BIB» свидетельствуют о среднем добротном уровне, снижении вершин художественного качества, захлестывающем влиянии массового искусства, и как результат этого — стандарт и подмена искусства ремеслом. Все сказанное касается и детской, и взрослой книги и подспудно прослеживается на многих книжных выставках, например, на таких серьезных, как бьеннале в Брно.

В этом городе — центре Моравии (Чехословакия) бьеннале устраиваются Моравской галереей с 1970 года. На них чередуются выставки книжной графики и иллюстрации с плакатом и рекламной графикой. Выставки книги были организованы в 1972, 1976 и 1980 годах. В Брно, как и в Лейпциге, большое место занимает показ всего

комплекса элементов искусства книги — иллюстраций, оформления (не только книги, но газет и журналов), шрифта; здесь также наблюдается последовательное увеличение числа стран-экспонентов, числа художников и работ.

Особый размах приобрела бьеннале 1972 года, объявленного ЮНЕСКО Международным годом книги. На ней господствовала иллюстрация, хотя книжное оформление и работы типографов также занимали большое место. Экспозиция была разнообразной и по тематике, и по характеру пластики. Гран-при были удостоены книги А. Бруновского.

Здесь проявилось свойство, особенно распространившееся во второй половине нашего века: из-за сближения расстояний и пространств все находки в искусстве быстро превращаются в общее достояние. Возникает мода, в частности, и в искусстве. Если пластические находки у основоположников направлений являются выражением мировоззрения, то у подражателей они становятся лишь более или менее органичным приемом. На «Брно-72» именно так выглядели влияния сюрреализма и модерна.

В 1976 году в Брно экспонировались книжная и журнальная графика и иллюстрация. По сравнению с прошлыми выставками увеличилось число образцов газетной и журнальной типографики. Заметно было улучшение качества изданий познавательного характера — научной и научно-популярной литературы. В частности, жюри отметило Чехословацкую энциклопедию (художник Т. Писечка). Были учреждены специальные премии за работы в области шрифта.

Самой крупной была выставка «Брно-80», экспозиция которой состояла из трех групп: книга и иллюстрация, журналы и газеты, шрифт. Большое место занимали иллюстрации и проекты шрифтов. Шрифт показали Италия, Япония, Швейцария, США и Англия, где этот вид графики отличается высоким уровнем мастерства. Много интересных экспонатов было в разделе Болгарии. Однако жаль, что значительное число шрифтовых работ демонстрировали поиски приема, увлечение модой, эстетизм, нередко приводящий к утрате функциональности графической формы. В целом выставка свидетельствовала о росте художественного уровня всех областей книжного искусства, о качественном сдвиге в иллюстрации. Были отмечены многообразие советской графики и глубина интерпретации в иллюстрировании.

Работы на «Брно-80» дали возможность сравнить современный облик журналов и газет разных стран. Особенно поучительными в этом смысле были экспозиции Франции, Чехословакии, Голландии, США и ФРГ, где периодика решается высокопрофессионально и четко. Для французских изданий характерны новые решения, отход от традиционной жесткой системы, свобода использования всех имеющихся в распоряжении типографа средств.

В рамках выставок «IBA», «BIB» и «Брно» проводятся теоретические симпозиумы, в которых участвуют художники, искусствоведы, специалисты в области книги, психологи, социологи, педагоги из стран-экспонентов. Их тематика отражает актуальные вопросы развития книжного искусства; делаются попытки осмысления практической деятельности художников, книгоиздателей и типографий с точки зрения теоретических, философских и социологических исследований различных аспектов создания книги. Советские участники симпозиумов знакомят с историей и современным состоянием книжного искусства в нашей стране.

Симпозиум «IBA-71» обсуждал проблемы: «Книга и общество», «Книга и чтение», «Типография и оформление книг»; в 1977 году речь шла о зависимости оформления изданий от их назначения и о наиболее животрепещущих проблемах рационализации процесса книгопроизводства; в рамках симпозиума проводился семинар молодых художников социалистических стран.

На симпозиумах выставок «BIB» рассматриваются вопросы, вызванные характером экспозиции: в 1977 году обсуждались проблемы, связанные с иллюстрированием учебников; «BIB-79» вызвала разговор о книгах для самых маленьких читателей.

Выставки в Брно, где большое место занимает оформление изданий, стимулировали обращение к темам: «Визуальные формы книг и журналов» (1976) и «Прогрессивные графические решения в современных газетах, журналах и книгах» (1980).

Обмен мнениями на симпозиумах помогает знакомству не только с практикой, но и с теоретическим осмыслением происходящего в книжном искусстве, с тем, как в разных странах изучаются эти проблемы.

На примере трех выставок можно сделать некоторые выводы о развитии книжной графики в последнее десятилетие.

Если прежде в центре внимания была лишь художественная литература, то теперь интересы расширились: большое значение приобрело иллюстрирование научной и научно-популярной книги. Наглядна забота о книге для подростков, в частности о книге познавательного характера. Значительное место занимают издания по искусст-

ву и фотоальбомы, где конструкция стала определять их облик. Увеличение спроса на книги об изобразительном искусстве объясняется «музейным бумом» и резким улучшением качества репродуцирования, а эволюция жанра фотоальбомов связана со скачком в технологии цветной фотографии, открывшей новые возможности воспроизведения, развитием науки и расширением для человека сферы познания окружающего мира. И, наконец, прошедшие годы свидетельствуют о серьезных занятиях шрифтом — наборным и рисованным.

Что касается общих признаков и тенденций, то надо отметить, что повысилось художественное качество иллюстраций, оформления и конструирования книги, возросло профессиональное мастерство художников, улучшилось типографское исполнение. Характерны поиски различных приемов в книжной графике, хотя попрежнему они оборачиваются модой и стилизацией. Попытки создания стиля остаются безрезультатными (как и всякая нарочитость), да, возможно, этого и не нужно при разности тенденций, подходов, манер, которые господствуют в современном мире. Во всяком случае, такие попытки, как правило, приводят к поверхностной стилизации.

Если 1960-е годы определили отношение к конструкции книги, иллюстрированию, то сейчас столь четких признаков времени нет. Заметная трансформация мировой книжной графики в сторону станковизма, некоей монументальности, замкнутости в себе, возможно связана с накоплением мастерства для дальнейшего движения.

Международные выставки книги, прошедшие в 1970-е годы, свидетельствуют о том, что живой обмен достижениями и теоретическими идеями носит активный характер и серьезно влияет на развитие и взаимовлияние культурных традиций во всех странах мира.

Награды советских художников на международных выставках

«IBA-71»

Золотые медали

В. Валериус за оформление разворотов к книге А. Эйнштейна и Л. Инфельда «Эволюция физики» — по разделу конкурсных работ.

Б. Жилите за иллюстрации и оформление книги А. Лебите «Сказка о храброй вильнюсской деве» («Вага», Вильнюс) — по конкурсу детских книг.

Выставка иллюстраций советских художников к произведениям Ф. Достоевского (Б. Басов, И. Богдеско, А. Гончаров, В. Горяев, С. Косенков, В. Минаев, Ю. Перевезенцев, В. Пивоваров, Н. Попов) — по разделу конкурсных работ.

Серебряные медали

М. Аникст за оформление разворотов к книге Н. Сладкова «Подводная Газета» — по разделу конкурсных работ.

Д. Бисти за иллюстрации к поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» и ее оформление («Художественная литература», Москва) — по конкурсу книг.

А. Мисюрев за оформление цитаты из произведения В. И. Ленина — по разделу конкурсных работ.

В. Тоотс за оформление цитаты из произведения В. И. Ленина — по разделу конкурсных работ.

Бронзовые медали

Б. Алимов за иллюстрации и оформление разворотов к книге Ю. Смуула «Ледовая

книга» — по разделу конкурсных работ.
Н. Кузьмин за иллюстрации к книге «Письмовник. Краткие замысловатые повести Николая Курганова» и ее оформление — по конкурсу книг.
И. Кабаков за иллюстрации и оформление разворотов к книге «Большой дом Человечества» — по разделу конкурсных работ.
Ю. Васнецов за иллюстрации к книге «Радуга-дуга» и ее оформление («Детская литература», Москва) — по конкурсу детских книг.
Б. Леонавичюс за иллюстрации к «Азбуке» и ее оформление («Вага», Вильнюс) — по конкурсу детских книг.
А. Гончаров за иллюстрации к сборнику поэзии «Романсеро» и его оформление («Художественная литература», Москва) — по конкурсу книг.
Г. Епифанов за иллюстрации к повести А. Пушкина «Пиковая дама» — по конкурсу книг.

«IBA-77»

Золотые медали
Г. Павлишин за иллюстрации к книге Д. Нагишкина «Амурские сказки» (Хабаровское книжное издательство) — по конкурсу книг.
Н. Попов за иллюстрации к книге «1001 ночь» — по конкурсу иллюстраций.
Н. Калинин — П. Неруда «Три песни» — по конкурсу оформителей книги и типографов.

Серебряные медали
Д. Бисти за иллюстрации к книге Э. Ввериса «Сажайте розы в проклятую землю» («Советский писатель», Москва) — по конкурсу книг.
Н. Кузьмин за иллюстрации к книге А. Пушкина «Евгений Онегин» («Художественная литература», Москва) — по конкурсу книг.
Кукрыниксы (М. Куприянов, П. Крылов, Н. Соколов) за иллюстрации к книге Н. Лескова «Левша» («Детская литература», Москва) — по конкурсу книг.
Т. Маврина за иллюстрации к книге А. Пушкина «Сказки» («Детская литература», Москва) — по конкурсу детских книг.
Д. Бисти за иллюстрации к книге Акутагавы Рюноскэ «Новеллы» — по конкурсу иллюстраций.
О. Верейский за иллюстрации к книге Л. Толстого «Анна Каренина» — по конкурсу иллюстраций.

Бронзовые медали
В. Голозубов за иллюстрации к книге «Два петушка» («Веселка», Киев) — по конкурсу детских книг.
В. Носков за иллюстрации к книге Э. По «Стихотворения» — по конкурсу иллюстраций.
С. Бродский за иллюстрации к книге М. Сервантеса «Дон-Кихот» — по конкурсу иллюстраций.
В. Вагин — П. Неруда «Ода книге» — по разделу оформителей книги и типографов.

«BIB-71»

Золотое яблоко
В. Голозубов за иллюстрации к книге «Два петушка» и ее оформление («Веселка», Киев).

«BIB-75»

Гран-при
Н. Попов за иллюстрации к книге Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо» («Детская литература», Москва).

Золотое яблоко
Г. Павлишин за иллюстрации к книге Д. Нагишкина «Амурские сказки» и ее оформление (Хабаровское книжное издательство).

«BIB-77»

Золотое яблоко
Г. Калиновский за иллюстрации к книге Дж. Хэрриса «Сказки дядюшки Римуса» («Детская литература», Москва).
В. Толли за иллюстрации к книге «Заклинатель змей» («Ээсти Раамат», Таллин).

«Брно-72»

Премия издательства «Блок»
Г. Епифанов за цветные гравюры к повести А. Пушкина «Пиковая дама».

«Брно-76»

Золотая медаль
С. Косенков за иллюстрации к роману Ф. Достоевского «Преступление и наказание».

Бронзовая медаль
В. Волович за иллюстрации к «Роману о Тристане и Изольде» («Художественная литература», Москва).

«Брно-80»

Золотая медаль
И. Остафийчук за иллюстрации к «Украинским народным песням».

Серебряная медаль
В. Бегиджанов за иллюстрации к книге М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

Бронзовая медаль
Т. Варваридзе за иллюстрации к грузинским народным сказкам.

О. Верейский

Вокруг Болоньи 1970-х

Специальные автобусы, курсирующие в эти дни каждые четверть часа, миновав длинную улицу Сталинграда, сворачивают на площадь Конституции и останавливаются напротив касс ежегодной Болонской ярмарки детской и юношеской книги [1]. Ярмарка занимает огромную территорию, на которой расположены десятки сооружений — выставочных павильонов, информационных служб, кафе, баров. В павильонах демонстрируются книги почти всех стран и континентов. В этом царстве книги можно было бы заблудиться, если бы не четкая система таблиц и указателей.

В пестрой, праздничной толпе посетителей всегда много детей. Это ведь для них пишутся, рисуются, печатаются все эти книги. Детям разрешается брать с полок любую из них. Многие книги можно тут же купить. Но не только этим, конечно, исчерпываются задачи подобной ярмарки. Здесь совершаются издательские сделки между представителями разных стран, заключаются договоры на переиздания и переводы, знакомятся между собой писатели, художники, издатели, происходят порой неожиданные встречи старых знакомых, живущих на разных континентах.

В одном из павильонов ярмарки развернута большая выставка иллюстраций. В отличие от других подобных смотров, болонская выставка допускает демонстрацию иллюстраций, еще не опубликованных. Устроители справедливо считают такую возможность перспективной, не ограничивающей художественную мысль.

Выставка дает возможность сопоставить и таким образом лучше оценить то, что создается художниками разных стран для самых маленьких и юных читателей. Выставка также дает повод задуматься о некоторых явлениях, возникших в мировой книжной графике за последние годы.

И этому можно лишь радоваться — мы видим, как отдается предпочтение такому рисунку, который развивает интерес ребенка к познанию окружающей жизни, среды, приучает его внимание к деталям, то есть делает все то, что мы называем повествовательностью.

Одновременно на выставке можно распознать и некоторые «ходячие приемы», дань модным течениям, которые сейчас легко преодолевают границы благодаря широкому обмену информацией, различным международным смотрам, возможности обмена книгами, художественными журналами и т. д. Обмен информацией — прекрасное, прогрессивное явление нашей действительности, однако порождает порой подражательство, некритическое заимствование, нивелировку национальных черт. Значит ли это, что нужно опасаться обмена, чрезмерных влияний на самобытность индивидуальности? Я думаю, что подлинного, убежденного художника самая широкая осведомленность может лишь обогатить. Стоит ли беспокоиться о тех, кто свою беспомощность маскирует видимостью современности?

Я не хотел бы повторять непреложные истины о том, как непросто писать или рисовать для детей. Сравнивая и стараясь объективно оценить работы на выставках иллюстраций к детским книгам, видишь, что порой легче выразить общие веяния в искусстве своего времени, чем найти нужную форму общения с юным читателем, завоевать его доверие.

Мне кажется, среди качеств, которыми должен обладать художник, рисующий для ребенка, должна быть сохранившаяся на всю жизнь способность по-детски удивляться, радоваться, огорчаться, то есть непосредственность и чистота восприятия. Врожденной чертой является также богатство воображения, а вот необходимая всякому иллюстратору зрительная память нуждается в развитии и совершенствовании. И то обстоятельство, что мы встречаем на выставках болонской ярмарки из года в год одни и те же имена, говорит не о бедности, не об ограниченности

[1] Болонские ярмарки имеют раздел детской книги. Устраиваются с 1967 года в Болонье.

выбора, а лишь об избранности, о трудности и специфике этого жанра в искусстве графики.

Не замахиваясь на широкий разбор всех выставок за десятилетие, попробую назвать несколько имен, чаще других встречающихся в экспозиции и, может быть, характеризующих стенды отдельных стран.

Естественно, что, несмотря на объективность организаторов выставки, на ней большое место отведено итальянским художникам.

Возрастной ценз представленных здесь за десятилетие художников весьма широк. Один из старейших представителей старой основательной школы рисования, иллюстратор «Пиноккьо» — Витторио Луччо. Младшие участники — Роберто Нанничини или Паола Родари — могли бы быть его внуками.

Активно участвуют в выставках художники Советского Союза и социалистических стран. Трудно вспомнить имя советского художника, работающего в области детской и юношеской книги, который бы не участвовал в болонском смотре на протяжении последнего десятилетия. И если принять во внимание, что среди них были представители почти всех советских республик, это участие было весьма разнообразным.

Старшее поколение советских мастеров представляли в разные годы работы А. Ф. Пахомова, Ю. А. Васнецова, Д. А. Шмаринова, Т. А. Мавриной, Б. А. Дехтерева. В 1971 году экспонировались «Ладушки» и «Радуга-дуга» Юрия Васнецова, а в 1975-м в Болонье дебютировала его дочь Елизавета. Преемственность поколений можно проследить не только по династическим признакам. Среди участников выставки немало воспитанников наших художественных вузов, учеников Пахомова, Дехтерева и других опытных педагогов.



Наталья Поплавская (СССР). Марченко. Стихи для детей. Иллюстрация. 1971.



Май Митурич (СССР). К. Чуковский. Краденое солнце. Иллюстрация. 1971.

Эстер Эммель (Швейцария). Марилин Сакс. Лаура, невозможная девочка. Иллюстрация. 1971.



Вал Мунтяну (Румыния). Ф. Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. Переложение для детей. Иллюстрация. 1971.

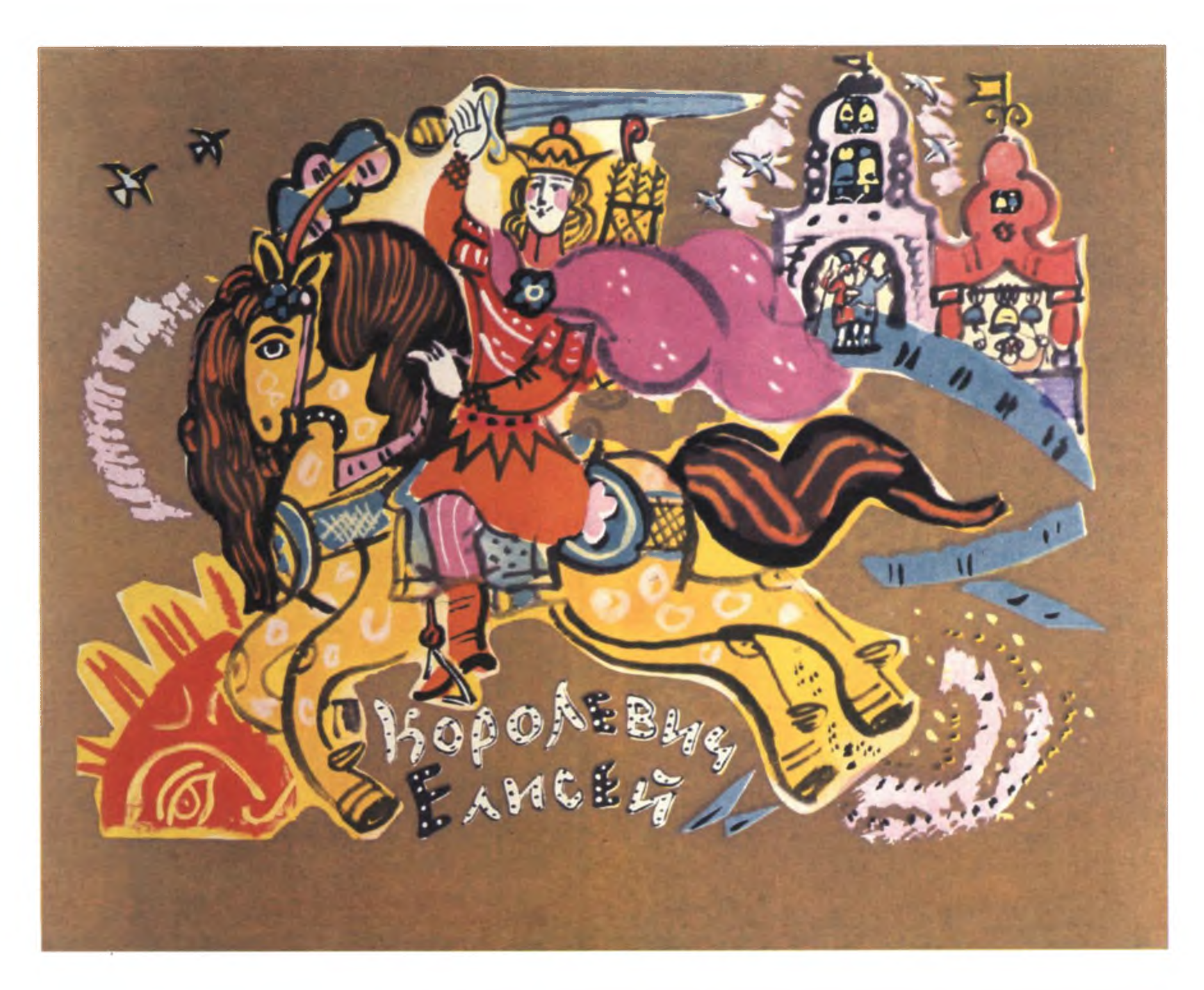
Экспозиции, посылаемые в Болонью, формировались из лучших работ за год. Это иллюстрации Т. А. Мавриной, М. П. Митурича, Н. Е. Чарушина, М. С. Майофиса, В. В. Толли, братьев А. Г. и В. Г. Траугот, В. Н. Горяева, В. Д. Пивоварова, Ф. В. Лемкуля, Э. Я. Острова, Н. А. Устинова. Естественно, наиболее активно работающим в своей области мастерам чаще сопутствует удача. Но на стендах болонской выставки, как, впрочем, и в Братиславе и в Лейпциге, мы почти не видим работ советских художников моложе сорока лет. А между тем на республиканских и всесоюзных выставках художников книги мы открываем для себя все новые имена.

Мы справедливо придаем большое значение участию в болонской и других выставках, так как они способствуют обмену профессиональным опытом, налаживанию творческих связей.

За последнее десятилетие заметное место на международных смотрах завоевали болгарские иллюстраторы детской книги. Работы Симеона Венева, Ивана Къосева, Маны Парпуловой, Борислава Стоева, Ани Тузсузовой неоднократно украшали стенды болонской выставки. Декоративность — одна из отличительных свойств болгарских иллюстраторов, которые при всей разности индивидуальных приемов в целом дают возможность говорить об определенном лице национальной школы.

Достаточно многообразно, хотя и не так полно, как на Бьеннале в Братиславе, представлены художники Чехословакии, от почтенных пражских мастеров Кирила Боуды и Адольфа Борна до молодых словацких иллюстраторов Мирослава Ципара и Любы Кончековой.

Зрителям и гостям болонских выставок хорошо знакомы работы известного румынского



Татьяна Маврина (СССР). Сказочная азбука. Иллюстрация. 1973.



иллюстратора Вала Мунтяну, венгра Яноша Каша, опирающегося в поисках лаконичной современной формы в иллюстрациях на национальные традиции венгерского искусства, польского художника Януша Станны, чьи иллюстрации к книге Т. Янушевской «Львы» (о фантазиях мальчика, в которых огромные львы видятся ему в самом обыденном сельском пейзаже, в купах деревьев или стогах сена) пользовались заслуженным успехом на многих международных выставках в середине 1970-х годов.

Вместе с хорошо известным у нас Вернером Клемке, выдающимся мастером иллюстрации и оформления книги, профессором Высшей школы графических искусств в Вейсензе в Берлине, в Болонье выступали его ученики — Гизела Нёйман, Альберт Бодеккер, Рут Кнорр и многие другие иллюстраторы из ГДР. Многократно выставлялись работы Клауса Энзиката,

Вернер Клемке (ГДР). Сказки Андерсена. Иллюстрация. 1972.

Эберхард Биндер (ГДР). Петер Абрахам. «Die windigen Brausef-laschen». Иллюстрация. 1972.

умеющего в своих рисунках пером, несколько напоминающих офорт и часто с большим вкусом иллюминованных акварелью, сочетать множество документальных подробностей со сказочной фантастичностью...

Немногочисленно, но весьма разнообразно представлены художники Великобритании. Свободные гротескные рисунки Питера Эдвардса непохожи на тщательные и несколько суховатые, но обнаруживающие отличное знание животного мира работы Оуэна Вуда. Эти художники стоят как бы на двух полюсах британской иллюстрации.

Лишь в последние годы минувшего десятилетия широко показаны на выставке японские художники детской книги. Однако их экспозиция, может быть, наиболее наглядно говорит о таком явлении, как утрата национальных особенностей. Добрая половина японцев работает в довольно распространенных манерах и техниках европейцев.

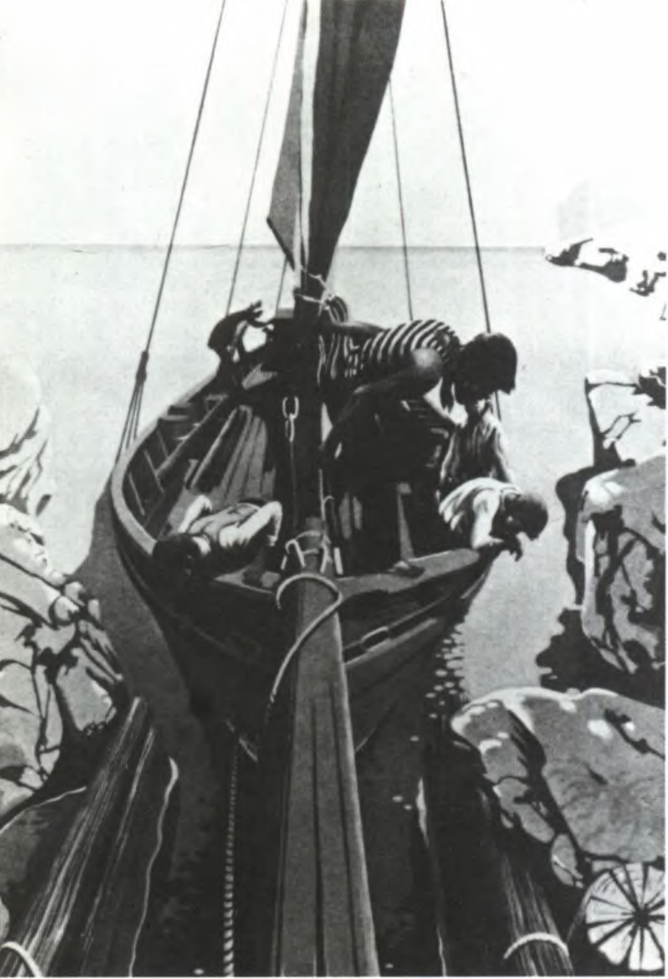
Более «узнаваемы» национальные черты в работах скандинавских художников. Датчанин Иб Спанг Олсен, автор поэтических рисунков о жизни своей страны, сам пишет книги для детей.

Довольно эпизодический характер носят выступления художников Соединенных Штатов. Среди американских художников многие являются выходцами из других стран. Поэтому было бы трудно говорить о каких-то характерных вообще для Америки чертах иллюстраторов.

Мне хотелось бы упомянуть еще несколько художников, наиболее заметно выступающих на выставках 1970-х годов: старейшего иллюстратора из ФРГ Иоахима Барча с предельно лаконичными черно-белыми рисунками, его более молодого коллегу Херберта Хольцинга — иллюстратора книги «Колокол из зеленой меди», бразильскую художницу Реджину Иоланду Маттозо Вернек, в основном иллюстрирующую произведения



Ева Хюльсман (ГДР). Волшебная сова. Иллюстрация. 1972.



Роберто Инноченти (Италия). Ж. Верн. Таинственный остров. Иллюстрация. 1972.



современной литературы, грека Павлоса Валассакиса — иллюстратора широкого диапазона: от Эзопа, Свифта и Сервантеса до скандинавского фольклора, голландца Макса Велтуса, написавшего и нарисовавшего книжку о добросердечном чудище, француза Жана Клавери, сделавшего интересные рисунки к книге «Антирождественский рассказ» об обездоленных детях, испанского иллюстратора сказок Хосе Луиса Макиаса Сампедро.

Этот довольно длинный перечень стран, художников и тем их произведений, естественно, бесконечно мал по сравнению с числом всех участников болонских выставок за десятилетие, среди которых очень много прекрасных мастеров своего дела, отдающих свой труд и вдохновение юному поколению.

Не могу не вернуться к некоторым негативным впечатлениям, неизбежно возникающим при обзоре огромного числа работ за десятилетие.

Татьяна Маврина (СССР). Сказочная азбука. Иллюстрация. 1973.

Павлос Валассакис (Греция). Дж. Свифт. Путешествие Гулливера. Иллюстрация. 1973.

Прежде всего, внутренний протест (я думаю, не только у меня) вызывают рисунки, в которых художник с полным эгоистическим равнодушием к своему адресату — ребенку — решает свои формальные задачи. Часто встречаешь явное упрощение и обеднение вместо обобщения. В некоторых случаях ирреальностью сказок, фантастичностью сюжета прикрываются откровенно сюрреалистические тенденции (Ута Остервальдер, ФРГ; Маурицио Ости, Италия).

Мне всегда казалось, что нарочитый, умышленный инфантилизм в рисунках для детей может иногда порадовать взрослого зрителя, но ребенка оставляет равнодушным. Это как разговор взрослого с ребенком: чтобы быть понятым, лучше не сюсюкать, а говорить, как с равным. Между имитацией и подлинником всегда будет заметная разница. В одном случае — это искусственное подражание общему безликому образцу, в другом — желание, пусть еще трудно сказать осуществимое, но искреннее, точно воспроизвести подлинный окружающий мир. Ведь даже пресловутая «точка, точка, запятая» тоже может выразить характер, темперамент маленького автора.

Ребенок всегда хочет быть, казаться старше, чем он есть на самом деле. В своем естественном быстром развитии он как бы старается поскорее преодолеть расстояние между своим возрастом и его следующей ступенькой. Хороший художник может помочь ему преодолеть эту желанную ступеньку.

В раннем возрасте почти все дети рисуют. Рисунок в книжке в какой-то степени подсказка, толчок воображению. Каким же он должен быть? Подробным, с перечислением множества деталей, или таким, в каком детское воображение только угадывает живые формы? Вряд ли можно одно-



Хосе Луис Макиас Сампедро (Испания). Златовласка и три медведя. Народная сказка. Иллюстрация. 1973.



Милена Марзоччи (Италия). Братья Гримм. Сказки. Кот в сапогах. Иллюстрация. 1973.



значно ответить на этот вопрос. Ведь и дети разные — по развитию, характеру, темпераменту.

Выставка демонстрирует большое разнообразие манер, приемов, поисков, национальных традиций, это позволяет надеяться, что тем детям, которые обладают счастливой возможностью держать в руках книжку (а этой возможности пока, к сожалению, лишены еще многие дети на земле), предоставляется щедрый выбор впечатлений, формирующих их развитие, сознание, эстетический вкус. Книги же, побуждающие ребенка к соучастию в их создании, как, например, картинки для раскраски или другие виды изданий, вызывающие интерес к цвету, пластике, к самостоятельному созданию любых несложных форм, представляют собой к тому же еще самый первичный зачаток заинтересованности приобщения к творческому труду.





Янош Каш (Венгрия). Венгерские народные сказки. Иллюстрация. 1973.

Нурэддин Зарринкельк (Иран). Амир-Хомзех. Сказка иранского фольклора. Иллюстрация. 1973.

Эммануэла Валента-Делиньон (Австрия). Сказки братьев Гримм. Кот в сапогах. Иллюстрация. 1973.

Одна из серьезных проблем — иллюстрирование книг для подростков. Различные художники подходят к этому по-разному.

Не лучшим решением можно считать рисунки флорентийца Нано Кампегги, напоминающие рекламу американского кинобоевика (художник работает для фирмы «Метро Голдвин Мейер»), или светские сцены в иллюстрациях миланской художницы Эрны Гисмаролли во вкусе журнала «Эскуайр» начала XX века.

Среди художников, говорящих «на равных» с юным читателем, можно назвать советского художника Николая Попова, Клауса Энзиката из ГДР, болонского художника Роберто Инноченти, по-своему, хотя и несколько журнально трактующего произведения Жюля Верна. Наиболее удачные образцы иллюстраций для юношества наводят на мысль, что они должны отличаться от «взрослых» иллюстраций лишь тематической стороной, может быть, большей занимательностью. Но в этом случае главной проблемой становится вопрос о том, где, когда и как проходит грань между иллюстрацией для детей и иллюстрацией для взрослых.

Кто-то из гостей, вернувшись в выставочный павильон после посещения картинной галереи, где он смотрел полотна Карраччи, Гверчино и Гвидо Рени, пошутил:

«Что бы сказали представители болонской школы, попади они на эту выставку?!»

Я думаю, даже излишне обращаться к строгим академическим канонам, оглядываясь на столетия назад, чтобы убедиться, насколько стало другим изобразительное искусство, его пластические и технические приемы, те требования, которые предъявляет ему современность.

Достаточно сравнить сегодняшние иллюстрации к произведениям Свифта, Перро, Дик-



Реджина Иоланда Маттозо Вернек (Бразилия). Продавец арахиса. Из альбома рисунков. 1973.



Дмитрий Бисти (СССР). В. Курочкин. Стихи. Иллюстрация. 1973. Не издано.

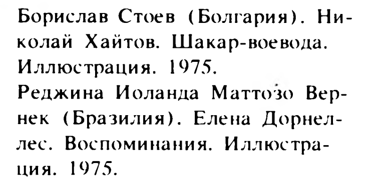


кенса, Андерсена или Кэрролла с рисунками Гранвиля, Доре, Крукшанка или Тенниела. И хотя прекрасные иллюстрации этих художников с успехом переиздаются в наше время, мы радуемся появлению на свет все новых и новых интерпретаций знакомых литературных героев в творчестве Анатолия Кокорина и Геннадия Калиновского, Вернера Клемке и Клауса Энзиката, Вала Мунтяну, Александра Поплилова и многих других художников, сказавших свое, новое слово о прошедших эпохах. Вместе с тем чрезвычайно интересно сопоставлять встретившиеся здесь, на выставочных стендах, многоликие образы Дон-Кихота, Тиля Уленшпигеля, Гулливера или Алисы, по-своему прочитанные и порожденные фантазией художников разных стран.

Большое число иллюстрированных работ говорит о значительном месте, которое отводится классической литературе многими издательствами







Борислав Стоев (Болгария). Николай Хайтов. Шакар-воевода. Иллюстрация. 1975.
Реджина Иоланда Маттозо Вернек (Бразилия). Елена Дорнеллес. Воспоминания. Иллюстрация. 1975.

Павлос Валассакис (Греция). История царя Мидаса. Иллюстрация. 1975.

мира. Ежегодно появляются и новые названия книг, вызывающие интерес иллюстраторов. Таким образом, по иллюстрациям можно судить о различных путях и тенденциях современной литературы для детей и юношества.

За последние годы все активнее завоевывает свои права художественная иллюстрация к научно-технической книге. И надо сказать, болонские выставки уделяют этому виду искусства достаточное внимание и место. Появляется все больше работ о животных, природе и машинах, где познавательность подкрепляется изобретательностью художественной формы и вкусом.

Начинают прокладывать себе дорогу поиски решения молодой темы, переставшей быть фантастикой и ставшей реальностью,— темы космоса (Джанни Сакконе).

Мне хочется добрым словом помянуть и организационную сторону выставки.

Принять и разместить огромное число участников, гостей, оформить только что привезенные рисунки, организовать встречи и обсуждения, разрешить массу возникающих вопросов в какие-то четыре-пять дней, наверное, немыслимо трудно. «Хозяева»: доктор Джулио Альбергини — генеральный секретарь ярмарки, его помощница— прекрасная синьора Франческа Феррари, приветливые секретарши и переводчицы, молодые люди, расторопно оформляющие и монтирующие рисунки, выполняют свою работу до того четко, быстро и деловито, с такой искренней доброжелательностью, что создается впечатление, будто нет у них большей заботы в жизни, чем ваше удобство и хорошее настроение.

В отличие от книг, иллюстрации привозят сами авторы или представители стран-участниц, а на другой день после закрытия ярмарки они вновь попадают в их руки.



Иб Спанг Олсен (Дания). Мамаша Губбарт. Иллюстрация. 1975.



Ежегодно, начиная с 1971 года, экспозиция выставок увековечивается хорошо изданным каталогом, в котором воспроизводятся работы художников. Как правило, такие каталоги открываются предисловием президента ярмарки Джанкарло Ленци или иногда статьями видных искусствоведов или историков. В них ставятся вопросы о возможностях иллюстрации, расширении роли иллюстратора в книге, о поисках новых путей к сближению художника с молодым читателем, об эстетическом значении рисунка в учебнике и научной книге. Все эти проблемы весьма существенны. Однако в статьях иногда проскальзывает бытующая на Западе точка зрения на иллюстрацию как на совершенно независимый от содержания книги элемент, утверждающий лишь самостоятельность индивидуальности художника. С этим, конечно, согласиться трудно.

Завершается ярмарка грандиозным приемом во дворце Энцо. Вечером небольшая



Хелла Зонка (Австрия). Иллюстрация. 1975.

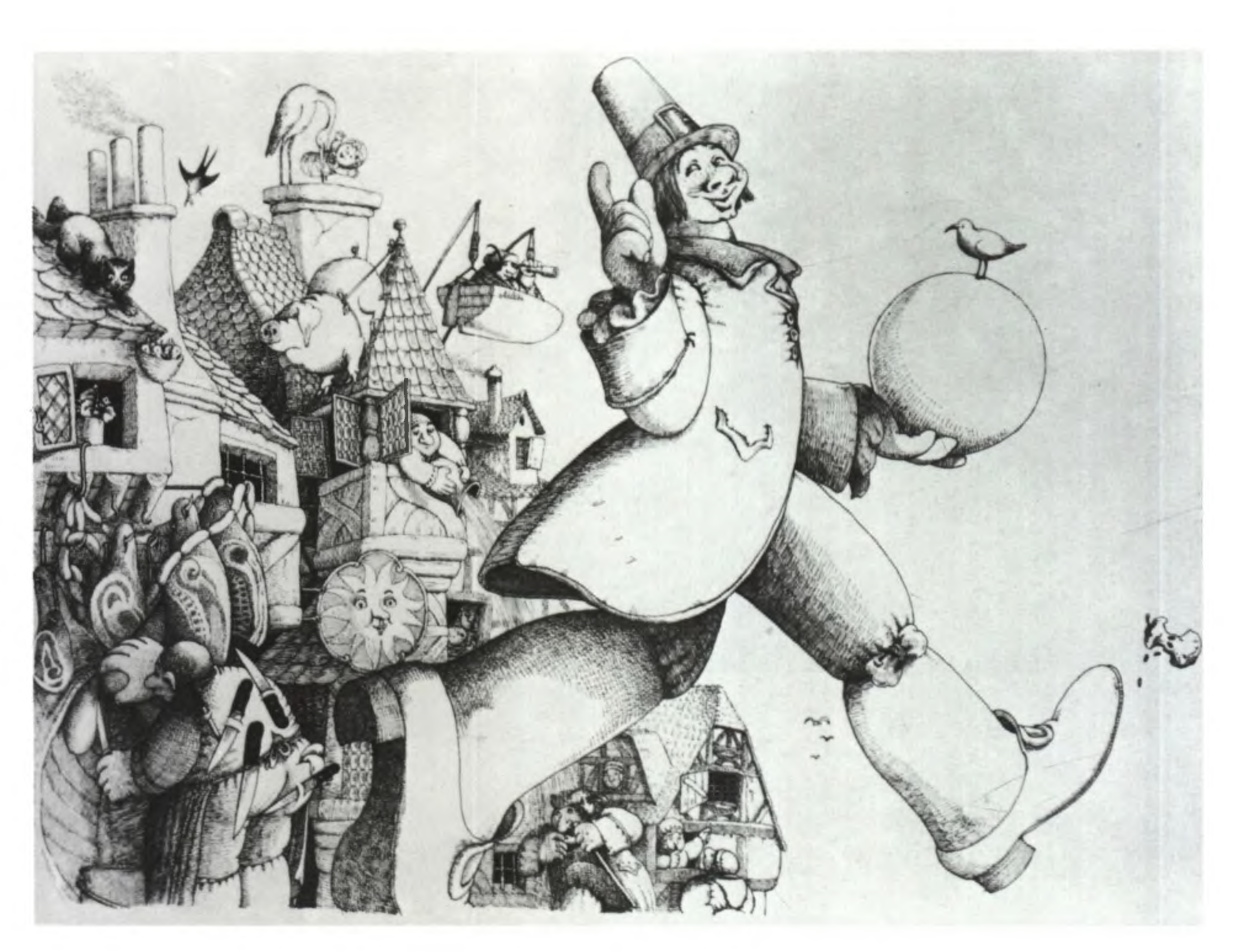
Януш Станны (Польша). Г. Янушевская. Львы. Иллюстрация. 1975.

площадка перед дворцом, обрамленная старинными домами, с бронзовым Нептуном посредине, и узкими, как будто прорезанными в величественных фасадах, улочками, кажется сказочной декорацией. На какой-то момент вас пронзает странное чувство чего-то очень знакомого, будто вы здесь уже были раньше. Это ваш взгляд упал на подсвеченный луной силуэт зубчатой стены, поразительно напоминающей кремлевскую. Впрочем, в этом нет ничего удивительного. Стены принадлежат Палаццо дель Подеста́, построенного по проекту архитектора Аристотеля Фьораванти, который в конце XV века принимал участие в перестройке Московского Кремля.

Впечатление сказочности усиливается, когда у входа в старинный дворец вас встречают герольды в пурпурных плащах и увенчанных перьями бархатных беретах. Герольды, в которых вы узнаете знакомых миловидных переводчиц и распорядителей ярмарочных павильонов, вводят вас по изгибам дворцовой лестницы под высокие своды огромного парадного зала. Этот несложный маскарад как нельзя лучше сочетается с настроением выставки, столь богатой сказочными сюжетами.

В толпе гостей много лиц, знакомых по прошлым встречам в Москве и Лейпциге, Братиславе, Мюнхене, Брно.

Один пожилой итальянский меценат, чувствующий себя в павильонах ярмарки своим человеком, объяснил свое пристрастие к иллюстрациям детских книг тем, что их создатели представляются ему людьми особого склада, обладающими высокими нравственными качествами, внутренней культурой, добротой и мягкостью характера. И вообще, попадая в среду людей, создающих детскую книгу, он чувствует себя моложе и добрее.



Адельчи Галлони (Италия).
Дж. Свифт. Путешествие Гулливера. Иллюстрация. 1977.

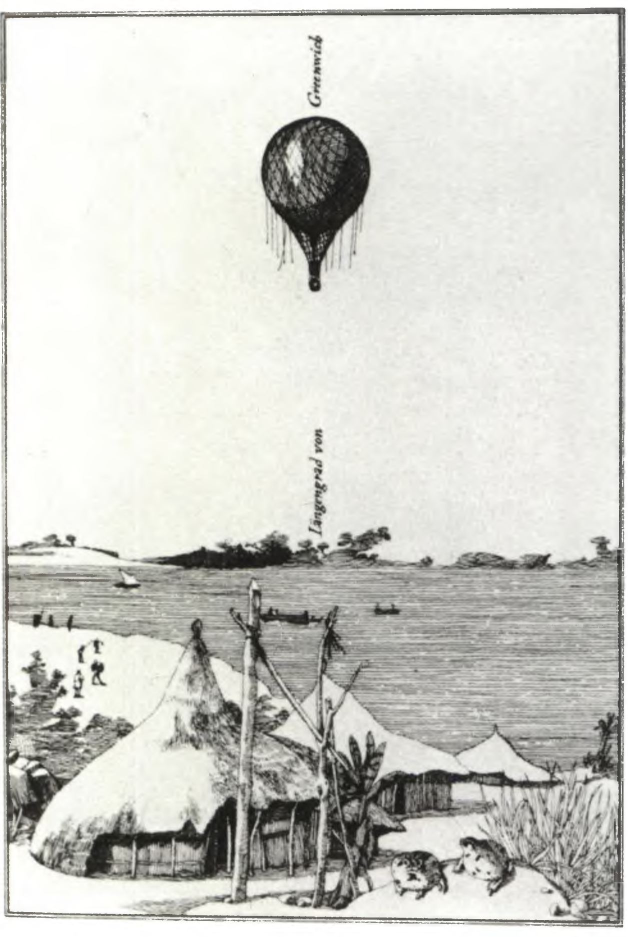
Вспоминая многих художников и теоретиков, связанных с детской книгой, с которыми мне доводилось встречаться, а часто и подружиться, я могу принять утверждение мецената о людях особого склада, если не за обязательное правило, то, во всяком случае, за явление типичное.

Пока участники и гости ярмарки оживленно беседуют, собираясь группами в зале дворца Энцо, попробую дать некоторым из них короткие характеристики.

Вот, окруженный плотным кольцом слушателей, что-то говорит высокий мужчина с пышной седеющей шевелюрой, обрамляющей выпуклый лоб. Глубоко посаженные внимательные глаза благодаря сверкающей белизне белков придают лицу выражение какой-то одержимости. На нем зеленая баварская куртка, темно-красные шерстяные чулки и башмаки на толстой подошве. Рядом с ним маленькая женщина с торопливыми движениями. Это доктор Вальтер Шерф — директор Международной библиотеки для юношества в Мюнхене, его жена и верный помощник Элизабет. Вальтер — автор многих книг и статей о детской литературе, глубокий исследователь и тонкий психолог, для которого дети, всегда заполняющие небольшой дом на улице Каульбаха, где расположена библиотека, не просто объекты для изучения, а искренние и уважаемые друзья.



Ливия Магдалена Руш (Румыния). Роберт Браунинг. Поющий волшебник. Иллюстрация. 1977.



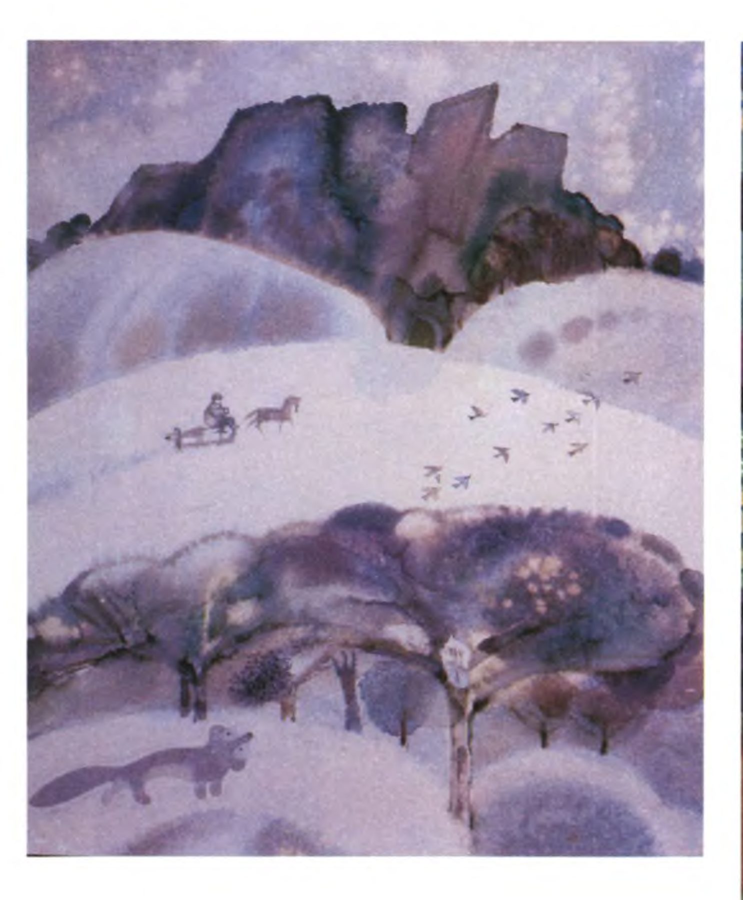
Клаус Энзикат (ГДР). Ж. Верн Пять недель на воздушном шаре. Иллюстрация. 1977.

Очень высокая дама в строгом черном платье, не вполне соответствующем ее оживленному лицу,— известный итальянский искусствовед профессор Карла Мария Поэзио. Она один из инициаторов и организаторов болонской ярмарки, член Всемирного совета по детской и юношеской литературе, автор многих исследований по иллюстрации. В интересной статье в одном из каталогов выставки она придает первостепенное значение способности художника возбудить в ребенке творческий импульс, вовлечь его в игру, предоставив ему возможность дофантазировать, досказать недосказанное. В этом она видит одну из важнейших воспитательных сторон искусства иллюстрации детской книги.

Карла знает несметное число художников во всем мире, что подтверждается отличной коллекцией рисунков и графических листов с широко известными автографами, украшающими стены ее красивого флорентийского дома.

Бородатый человек с умными добрыми глазами, известный болгарский график, иллюстратор и оформитель книг, знаток шрифта и типографского дела Иван Къосев среди коллег пользуется большим уважением и слывет отзывчивым товарищем. Къосев влюблен в книгу. Находясь в заграничных командировках, связанных с международными жюри и творческими встречами, он все свободные от заседаний и приемов часы проводит в книжных магазинах, преимущественно букинистических лавках, где, не щадя времени и сил, а также, естественно, довольно скудных средств в иностранной валюте, обязательно докапывается до какого-нибудь раритета.

Красивая смуглая черноокая дама, так изящно держащая в тонкой руке бокал с



Иван Ганчев (Болгария). Медведь и лесник. Сказка. Иллюстрация. 1977.



Ани Тузсузова (Болгария). Ганзель и Гретель. Сказка. Иллюстрация. 1977.

коктейлем,— бразильская художница Реджина Иоланда Маттозо Вернек. В 1970-х годах мы несколько раз встречались, будучи членами жюри Бьеннале иллюстраций в Братиславе, и я вспомнил, что двадцать лет тому назад в Москве на двух выставках бразильской графики обращали на себя внимание гравюры совсем молодой участницы «Клуба друзей гравюр» Реджины Иоланды: «Завтрак», «Женщина, стирающая белье» и портрет вождя Компартии Луиса Карлоса Престеса. Теперь она много работает в детской книге, и ее имя вдвое удлинилось, по-видимому, в связи с семейными обстоятельствами.

Участвуя в жюри братиславских Бьеннале, Реджина с истинно бразильским темпераментом «болела» за латиноамериканских коллег, оставаясь при этом строгим и объективным судьей. Гравюру она не бросает, о чем я могу судить хотя бы по ее новогодним поздравлениям.

Сверкая широкой обаятельной улыбкой, к нам пробирается Збигнев Рихлицки — польский иллюстратор, постоянный представитель своей страны на многих форумах детской книги. Он чем-то напоминает мне изображенного им доброго медвежонка, которого я запомнил задолго до того, как познакомился с самим художником. А после знакомства почти ежегодно с радостью встречался с ним в Варшаве, Лейпциге, Братиславе или Москве. Работы Рихлицки дают представление о широте его творческого профиля и постоянном поиске новых пластических средств.

С ревнивым интересом присматривается ко всему, что происходит на выставке в Болонье, гость из Чехословакии, доктор Душан Ролл, бессменный руководитель, а теперь президент международного жюри братиславского Бьеннале



Херберт Хольцинг (ФРГ). Крабат. Князь. Иллюстрация. 1977.



Гизела Нейман (ГДР). Ослик с голубой нивы. Сказка. Иллюстрация. 1977.

иллюстраций. Ролл сумел привлечь к этому международному смотру широчайший интерес. Благодаря его энтузиазму, общительности и неостывающей энергии число участников BIB неуклонно растет. И здесь, в Болонье, Душана Ролла знают буквально все.

Еще один гость ярмарки, обладатель непослушной копны вьющихся черных волос, пожалуй, не нуждается в пространной характеристике. Это народный художник СССР Илья Богдеско, не первый раз посещающий Болонью и выставляющий свои работы. Он и здесь, на приеме, не расстается с небольшим альбомом, уже заполненным набросками деталей старинных зданий, перекрестков улиц со статуями святых в угловых нишах. Кроме репутации отличного художника и человека общительного нрава, Илья обладает еще одним преимуществом перед другими советскими гостями — он прилично говорит по-итальянски.

В середине 1970-х годов Илья Богдеско был приглашен в редакционную комиссию каталога выставки.

Я мог бы назвать еще много известных мне достойных имен в мировом содружестве «людей особого склада», живущих в далеких и близких странах, и в первую очередь,конечно, своих друзей в Советском Союзе. Но для этого нужно писать не статью, а книгу.

Книжная ярмарка в Болонье — одно из звеньев в цепи культурных явлений, характеризующих демократический характер правления городской администрации столицы «красной» Италии. Так называют Болонью, где на протяжении нескольких лет в руководящие городские органы избираются коммунисты.

Но именно этот демократический порядок вызывает злобу неофашистов. Болью и гневом отозвался в сердцах людей всего мира грохот взрыва на вокзале Болоньи 2 августа 1980 года,



Сакура Фужита (японец, живет и работает в Риме). Луна и дитя. Коллаж. 1977.



Тору Ватанабе (Япония). Иллюстрация. 1980.

Макс Велтус (Голландия). Добросердечное чудовище и разбойники. Книжка-картинка. Дракон и разбойники. Иллюстрация. 1977.

невероятное своей бессмысленной жестокостью преступление, унесшее десятки человеческих жизней.

Многие советские художники получают по почте большие конверты из Болоньи с приглашением участвовать в выставке иллюстраций на книжной ярмарке. Вынимаю и я такие приглашения из почтового ящика.

И сразу в памяти возникают перспективы знаменитых болонских аркад, защищающих пешеходов от солнечного зноя или затяжных дождей, силуэты наклонных башен на фоне золотисных облаков вечернего неба, огромные полотна картинной галереи и маленькие художественные выставки под арками улицы Валь д'Апоза, приветливые прохожие, с многословной предупредительностью указывающие дорогу, маленькая лавочка «Березка» («Книги и искусство СССР и Восточной Европы») рядом с домом, где помещается местное общество итало-советской дружбы, и хозяйка «Березки» милейшая Мария Цаппи. И, конечно, пестрый мир сказок, мир реальности и фантазии, знакомых и неведомых литературных героев — мир детских радостей.

Книжная ярмарка и выставка иллюстраций в Болонье — часть обширной культурной программы международных прогрессивных сил, призванных и способных противостоять варварству и насилию в своем стремлении создать справедливый мир для всех людей, для всех детей нашей планеты.

РЕЦЕНЗИИ

Р
Р Е
Р Е Ц
Р Е Ц Е
Р Е Ц Е Н
Р Е Ц Е Н З
Р Е Ц Е Н З И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Р Е Ц Е Н З И И
Е Ц Е Н З И И

[1] Евгений Осетров. Золотой ключ. Этюды о книгах и книжниках. М.: Книга, 1977, с. 10.

[2] В. Аронов. Эльзевиры. М.: Книга, 1975. Под редакцией Ю. Герчука. Художники М. А. Аникст, А. Т. Троянкер, редактор З. А. Антипина, художественный редактор Л. К. Макарова, технический редактор А. Ф. Беркутова. В. Лазурский. Альд и альдины. М.: Книга, 1977. Под редакцией Ю. Герчука. Художники М. А. Аникст, А. Т. Троянкер, редактор З. А. Антипина, художественный редактор Н. Д. Карандашов, технический редактор Е. И. Полякова. Редакционная коллегия серии «История книжного искусства»: Ю. Герчук, М. Жуков, В. Лазурский, В. Ляхов, Ю. Молок. За временные границы сборника выходят книги Ю. Герчука «Эпоха политипажей» (М., 1983) и Е. Завадской «Японское искусство книги» (М., 1986).— *Ред.*

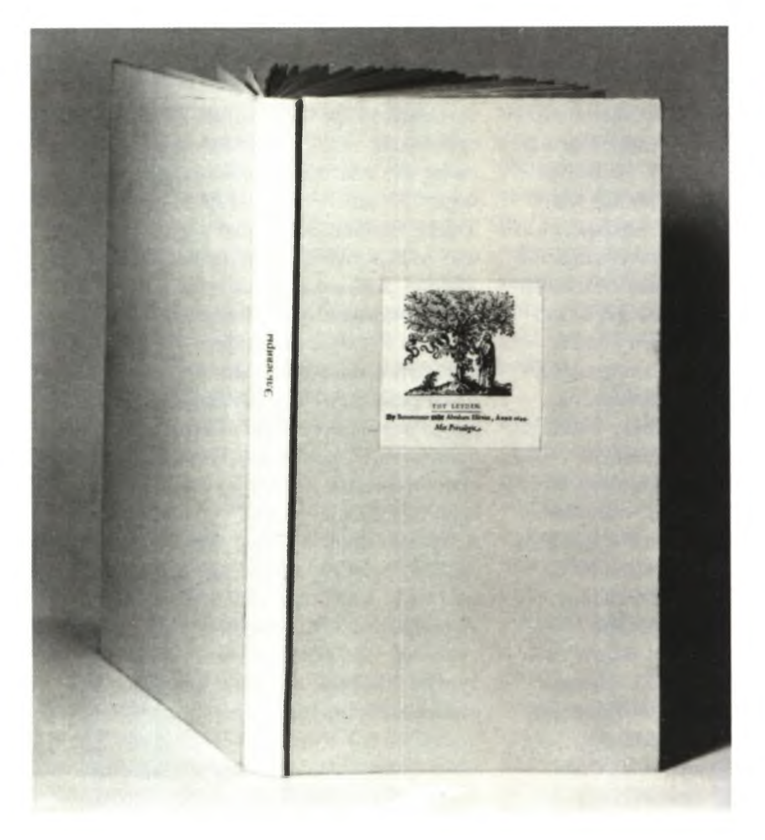
А. Стерлигов

Уроки старых мастеров

«Как и встарь, библиофил наших дней любуется начертанием шрифтов Альда Мануция и Эльзевиров...»
Евг. Осетров [1]

Замысел серии «История книжного искусства», которую сейчас выпускает издательство «Книга», масштабен и смел. По идее ее инициаторов серия должна охватить все наиболее яркие, наиболее творческие моменты в истории книги, и в планах редколлегии не один десяток интереснейших тем — монографий о знаменитых отечественных и зарубежных художниках и издателях, о новаторских для своего времени направлениях в искусстве полиграфии и оформления, о появлении новых типов изданий. Серия должна восполнить отсутствие фундаментальной истории искусства книги, и, хотя ее полное воплощение в жизнь растянется, по-видимому, на долгие годы, нельзя не увидеть свои преимущества у такого «серийного» варианта «истории». Проигрывая в строгой организации материала, здесь получишь немаловажные выигрыши в другом — появляется возможность показать наиболее интересное «крупным планом» вместо скрупулезно отмеренного количества страниц в академической «истории». Можно привлечь в качестве авторов разных специалистов — книговедов, искусствоведов, художников, издателей, историков культуры, наконец, знатоков, влюбленных в книгу, и воспользоваться плодами этой любви, увлеченности, многолетних пристрастий. Наряду с очерками по истории того или иного периода книжного искусства в серию предполагается включить и трактаты, и теоретические работы о шрифте, типографике, иллюстрации, принадлежащие перу видных мастеров. От гибкости и разнообразия типов исследований (конечно, в рамках принятых серийных принципов, о которых речь пойдет ниже) читатель только выиграет.

Широта охвата исторического материала в серии сочетается, как показывают две первые из выпущенных книг [2], с такой заявленной в них необычной структурой, в которой проявилась незаурядная издательская смелость. Создатели этих книг не только стремятся познакомить читателей со знаменитыми мастерами, воспроизводя почти факсимильно образцы их искусства, но и отваживаются вступить с ними в открытое соревнование, предлагая сопоставить искусство книжников прошлого и настоящего, образцы делания книг, между которыми лежат века (от Альда Мануция нас уже отделяет почти пять столетий). Соревнование ответственное и, на мой взгляд, весьма полезное для современных издателей, требующее особенно высокой культуры конструирования и полиграфического исполнения, тем более, что тема первых выпусков — эталонные вершины всей истории книгоиздательского дела.



Общий вид книги. В. Аронов. Эльзевиры. Серия «История книжного искусства». М.: Книга, 1975. Художники М. Аникст, А. Троянкер.

Иллюстративный разворот.
В. Аронов. Эльзевиры. Серия «История книжного искусства». М.: Книга, 1975. Художники М. Аникст, А. Троянкер.



XXXII/I
Галилео Галилей. Система мира
Наборный титул

STSTEMA COSMICVM,
Authore
GALILÆO GALILÆI
LYNCEO, ACADEMIÆ PISANÆ
Mathematico extraordinario,
SERENISSIMI
MAGNI-DVCIS HETRVRIÆ
PHILOSOPHO ET MATHEMATICO
PRIMARIO:
In quo
QVATVOR DIALOGIS,
DE
Duobus Maximis Mundi Systematibus,
PTOLEMAICO & COPERNICANO.
Vtriusq; rationibus Philosophicis ac Naturalibus indefinite propositis, disseritur.
Ex Italica Lingua Latine conuersum.
Accessit
Appendix gemina, qua SS. Scripturæ dicta cum Terræ mobilitate conciliantur.
Seneca
Inter nullos magis quam inter Philosophos esse debet æqua LIBERTAS.
AVGVSTAE TREBOC
Impensis ELZEVIRIORVM,
Typis DAVIDIS HAVTTI.
Anno 1635.

С выходом этих книг реальный смысл и историческое содержание обретают знакомые с детства завораживающие слова — «альдины» и «эльзевиры». С ними в нашем сознании связано представление о совершенстве мастерства издателей, печатников и граверов, о чем-то безвозвратно ушедшем, но сохранившем очарование, соизмеримое с очарованием живописи «старых мастеров». О них мечтают библиофилы, музеи и библиотеки, о них слагают стихи поэты*.

Авторы типовой структуры книг серии справедливо считали одной из основных своих задач показать читателю максимально приближенные к подлинникам образцы искусства прославленных печатников, преодолеть «звуковой» характер популярности их имен, о котором писал Н. Н. Бируков [3]. Способ, которым решается эта задача, остроумен и эффективен — листы, полосы, издательские марки, иллюстрации старых изданий, качественно воспроизведенные, включаются в современную книгу подчеркнуто обособленно: в «Эльзевирах» это наклейки, воспринимающиеся одновременно и как «чужие», и как органичные элементы издания [4]. Подобная обособленность усиливает впечатление факсимильности, «всамделишности» этих фрагментов и создает условия для того соревнования, о котором речь шла выше. Разграничение двух рядов дополнительно подчеркивается материалом — книги напечатаны на тонированной бумаге «верже», цветом и фактурой отличающейся от «подлинных» образцов. Модные удлиненный формат и рваный правый край набора, выключка в бок заголовков и абзацных строк в основном тексте подчеркивают гармоничную сбалансированность примеров — «цитат» из старых шедевров. Текст набран таймсом [5], и оказалось, что эта популярнейшая во второй половине XX века гарнитура рядом с «альдинами» и «эльзевирами» обретает какие-то новые качества — в ней выявляются классические основы. И еще один результат сопоставления: несмотря на все изыски современной верстки основной, «нынешний» текст выглядит аскетичным, даже суховатым и однообразным рядом с бесконечной и изысканной игрой, шрифтовым богатством, которые щедро используют мастера из Венеции, Лейдена и Амстердама. Мы видим, как на титульных листах «эльзевиров» используется добрый десяток кеглей и вариантов шрифта, какую конструктивность чисто книжной эстетики демонстрируют колофоны в изданиях Альда Мануция, как умело используется — и ценится — белый простор страницы. Все это — бесконечно нужная школа для наших издателей, современное напоминание о том, как развита была эстетика печатной книги почти с самого ее рождения, как, соревнуясь с многоцветной роскошью манускриптов, она сумела утвердить свою собственную красоту, свои законы гармонии, к которым было бы небесполезно подчас обращаться и в наше время. Итак, программно заданное соревнование в книгах серии оказалось весьма продуктивным.

Удачным представляется и другой прием, последовательно проведенный создателями серии. Помимо «цитат», здесь есть и другой изобразительный ряд — собственно иллюстрации в обычном смысле слова. Их цель — создание зримого, наглядного историко-художественного фона и для положений, сформулированных в авторском тексте, и для образцов продукции «героев» исследования. Гравюры

[3] См.: Аронов В. Указ. соч., с. 13.

[4] Во второй книге серии, очевидно, по технологическим требованиям (с целью избежать ручного процесса) наклейки заменены белой подложкой. Этот прием воспринимается как вынужденный паллиатив. Жаль, что при репродукциях нет указаний на размеры подлинников — в результате снижается степень информативности изданий.

[5] Фотонабор «Эльзевиров» выполнен Ярославским полиграфкомбинатом, «Альда и альдин» — Первой Образцовой типографией.

Амстердамский период

Эпоха Бонавентуры и Абрагама длилась без малого тридцать лет. После прекращения их дела должно было пройти несколько лет, прежде чем эльзевировские издания вновь приобрели свойственные им полиграфическое совершенство и широту тематики. Но центр деятельности Эльзевиров переместился в другое место — Амстердам.

Амстердам середины века был подлинным средоточием всей культурной жизни Нидерландов. Сюда стремились художники, торговцы картинами и гравюрами, ученые, писатели. Замкнутые университетские общины не могли сравниться с размахом многоязычного портового города, привлекавшего внимание многих стран Европы. И поэтому не удивительно, что наиболее крупные типографы из семьи Эльзевиров второй половины XVII века — Лодевик-младший и Даниэль — жили и работали в Амстердаме.

Лодевик-младший родился, вероятнее всего, в 1604 году в Утрехте. Своего отца он потерял довольно рано. Ему пришлось жить у дяди Маттиаса, лейденского книготорговца. В архиве Лейденского университета сохранилась запись о том, что Лодевик был его студентом. В том же архиве есть и запись примерно того же времени (1620 год) о поступлении в Лейденский университет Рембрандта. Иоганнес Орлерс отмечал в описании Лейдена: «Его родители определили в школу, чтобы он выучил латинский язык, а затем поступил в Лейденскую Академию и со временем мог бы служить своими знаниями городу».



33. Карел Аллард. Вид города Амстердама. Гравюра № 16 из его альбома Города и костюмы. Амстердам. 1695.

и фрагменты картин, как правило, современных теме исследования, воссоздают ту жизненную среду, ту атмосферу, где рождались и действовали знаменитые издательства, где бытовала их продукция. Часто применяемое фрагментирование, способ печати — на тонированной бумаге теплой дуплексной краской, что сообщает репродукциям глубину и «патину» старины,— лишают эти иллюстрации строгой документальности, отделяя их таким образом от воспроизведения созданий Альда Мануция и Эльзевиров[6]. Особенно удачным мне представляется подбор сопутствующих иллюстраций в «Эльзевирах», где удалось показать жизнь книги в обиходе голландских бюргеров, поскольку жанристы и натюрмортисты Голландии предоставили для этого благодатный материал. Следование такому принципу обещает в будущих изданиях интересные историко-художественные композиции, и можно позавидовать авторам, которым предстоит увлекательный труд по отбору произведений второго иллюстративного ряда. Таким образом, избранная структура изданий серии призвана решать и популяризаторские, и исследовательские, и факсимильные задачи.

С первых книг серии стали очевидны преимущества свободы выбора жанра. Написаны они по-разному. Автор «Эльзевиров» — искусствовед, знаток истории культуры Голландии, серьезно занимающийся вместе с тем проблемами дизайна; «Альд и альдины» принадлежат перу нашего крупного мастера — и практика, и теоретика — книжного искусства. Академический, с характеристикой историографии вопроса очерк В. Аронова привлекает сочетанием обстоятельного рассказа о деятельности знаменитых издателей с анализом их высоких достижений, оценивающихся в историко-культурном контексте. Ведется не декларативный, а совершенно предметный разговор о зависимости успехов в книжном деле от расцвета общества и его культуры. Познавательная ценность его работы бесспорна; мне хотелось бы только подчеркнуть, что автор выделяет те характерные особенности в организации дела у голландских издателей, которые не потеряли своего значения и сейчас.

Позволю себе маленькое отступление. Инициаторы организации серии предполагали, что она будет рассчитана на «читателей, профессионально связанных с созданием современной советской книги — художников, художественных, технических и литературных редакторов, работников издательств и типографий, а также на искусствоведов и широкий круг любителей книги». Волею судеб я представляю сразу несколько категорий адресатов серии, поскольку, будучи издательским работником и искусствоведом, смею себя причислить

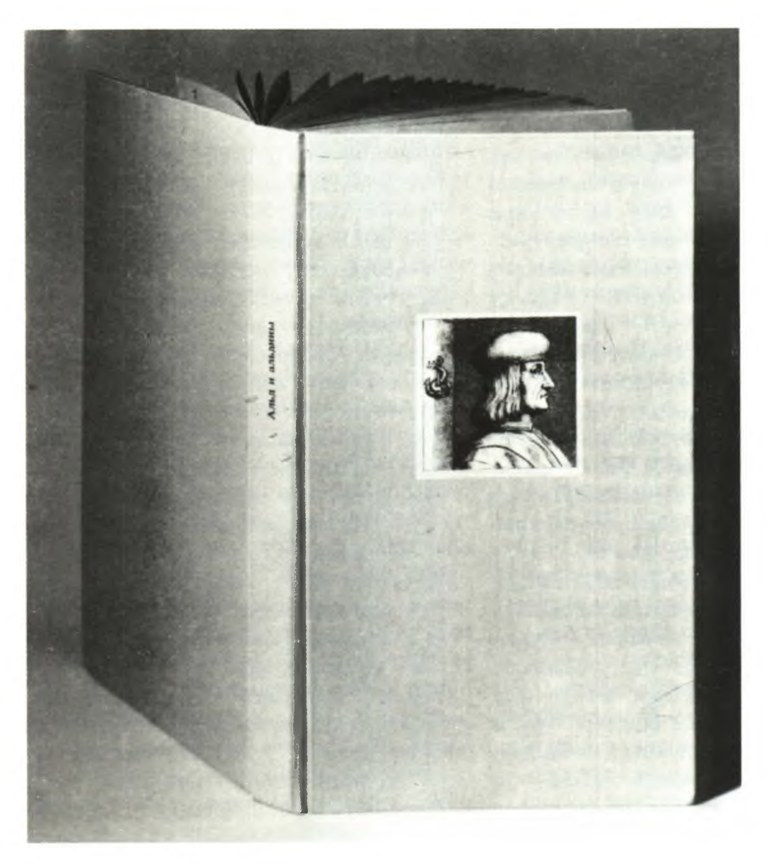
Разворот с иллюстрацией. В. Аронов. Эльзевиры. Серия «История книжного искусства». М.: Книга, 1975. Художники М. Аникст, А. Троянкер.

[6] Печать иллюстраций хороша, да и вообще уровень полиграфического исполнения книг в московской типографии № 5 достаточно высок.

и к «широкому кругу любителей». Но в рецензии, помещаемой в данном периодическом сборнике, мне кажется уместнее выступить главным образом в качестве издательского работника.

Поразительно легко проблематика книжного дела XVII века переводится на современный профессиональный язык книгоиздательства. Поэтому существенно, что деятельность Эльзевиров и их мастеров оценивается не только с точки зрения полиграфии, художественного редактирования, искусства шрифта и оформления (здесь особенно поучительны тщательность, скромность, рассчитанная экономичность, достижение художественного эффекта шрифтовыми композициями, строго подчиненными характеру текста). В. Аронов показывает, как продуманно разрабатывалась содержательная структура изданий, как строился аппарат, каковы были текстологические принципы и комментирование, как выбирались авторы и редактировались их сочинения, наконец, как решались проблемы себестоимости и распространения. Животрепещущие издательские проблемы, и как тесно они, оказывается, были связаны с той самой восхищающей нас эстетикой знаменитых «эльзевиров»! Имея отношение к выпуску книг серии «Литературные памятники» и считая поэтому издательство «Наука» в какой-то степени наследником прославленной «Academia», нам крайне полезно было узнать, как решались у Эльзевиров близкие проблемы серий античных классиков, описаний-путеводителей тоже наших предков, хотя и очень отдаленных. Наконец, в очерке подчеркивается важная роль преемственности, в данном случае семейной традиции, и как тут не помечтать об устойчивости собственных, «индивидуальных» традиций наших издательств.

Может быть, еще большей заботой о том, чтобы искусство старой книги послужило уроком для издателей последней четверти XX века, проникнута книга В. Лазурского. Здесь царит иная, более личная интонация, постоянно ощущаются любовь к искусству книги и признательность людям, посвятившим ему жизнь. Настоящим манифестом нашего признанного мастера звучат его слова: «...я не сомневаюсь, что и старая, пятисотлетняя книжная традиция (иначе говоря, эстетика печатной книги, набранной металлическими литерами) не умрет и не будет полностью вытеснена новыми принципами... Отказаться от традиций — значит убить культуру»[7]. Иногда подчеркнуто индивидуальная точка зрения автора



Общий вид книги. В. Лазурский. Альд и альдины. Серия «История книжного искусства». М.: Книга, 1977. Художники М. Аникст, А. Троянкер.

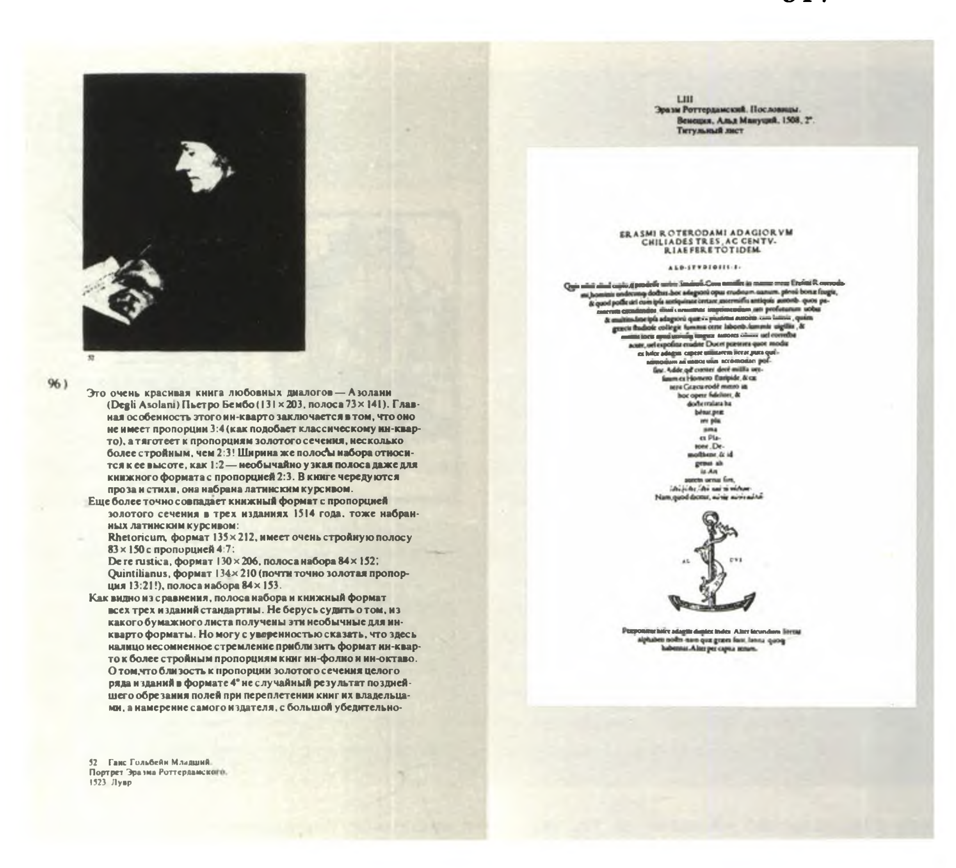
[7] Лазурский В. Указ. соч., с. 37—38.

кажется спорной, нелегко согласиться с такими определениями в отношении Давида и Энгра, как «застывшее совершенство академического искусства», с оценкой «Персея» Бенвенуто Челлини как «грандиозного», с выражениями типа «Дюрер был франт» и т. д. Но это мелочи, в главном же успех бесспорен.

Очень полезны сведения об истории «Дома Альда» и об элементах печатной книги эпохи Возрождения. И все-таки лучшая часть книги В. Лазурского — раздел «Шедевры Альда», где заметнее всего авторская интонация, где читатель встречается с глубоким анализом шрифта и композиции полос, проведенным на профессиональном языке и с явственно ощущаемым коллегиальным сопереживанием удач венецианцев. Сугубо деловой разбор, например, знаменитой книги «Об Этне» звучит как призыв к современным издателям свободнее и вдохновеннее оперировать шрифтами. Итак, оба подхода к написанию очерков представляются вполне правомочными.

Общим недостатком исследований мне кажется скудость сведений о венецианских и голландских книгах как о предметах, о «вещах», как о бессловесных героях натюрмортов, об их внешнем облике, осязаемой материальности. Немного подлинных переплетов дошло до нас, особенно от Альда, но современная им живопись в какой-то степени восполняет их отсутствие, о чем, кстати, свидетельствует второй иллюстративный ряд. Наконец, несколько слов об аппарате. Не знаю, чем объяснить отсутствие библиографии в «Альде и альдинах», поскольку она есть в «Эльзевирах» и, конечно, весьма уместна. Обе книги включают в себя синхронистические таблицы, что вполне отвечает замыслу серии — всячески подчеркивать укорененность книжного искусства в жизни общества. Таблицы полезны, они дают объемное представление об эпохе; в принципе их построение не вызывает возражений, хотя в деталях кое-что, особенно во второй книге, заслуживает критики. На мой взгляд, в графах «События мировой истории» и «Искусство» ряд важных фактов о жизни Италии и ее искусстве не отражен. Непонятно, почему даты рождения Микеланджело, Рафаэля и Леонардо да Винчи попали в «Культуру», а Тициана — в «Искусство». Вообще в таблицах обеих книг в разделе «Искусство» слишком большое место занимают сведения о рождении и особенно смерти мастеров; поэтому таблица превращается в нечто вроде мартиролога.

Подобные претензии — не более, чем типичные редакторские придирки. В целом же первые выпуски серии успешно решают ее задачи: во-первых, издания по книжному искусству сами стали образцами этого искусства; во-вторых, они содержательны, поучительны и в результате полезны для тех, кто сейчас работает на многотрудной издательской ниве. Уроки великих мастеров прошлого, прочитывающиеся в книгах об «эльзевирах» и «альдинах», могут и должны помочь художникам, редакторам, авторам и типографам поднять уровень своих произведений, а что до библиофилов — то сделать культурнее и серьезнее их жажду обладания книгой. Нужны подобные издания и сотрудникам библиотек и музеев. Правда, в такой двойной задаче скрыто серьезное противоречие. Понятно, что вряд ли возможно «произведения книжного искусства» печатать большими тиражами,— не мне, редактору, упре-



52

96)

Это очень красивая книга любовных диалогов — Азолани (Degli Asolani) Пьетро Бембо (131 × 203, полоса 73 × 141). Главная особенность этого ин-кварто заключается в том, что оно не имеет пропорции 3:4 (как подобает классическому ин-кварто), а тяготеет к пропорциям золотого сечения, несколько более стройным, чем 2:3! Ширина же полосы набора относится к ее высоте, как 1:2 — необычайно узкая полоса даже для книжного формата с пропорцией 2:3. В книге чередуются проза и стихи, она набрана латинским курсивом.

Еще более точно совпадает книжный формат с пропорцией золотого сечения в трех изданиях 1514 года, тоже набранных латинским курсивом:
Rhetoricum, формат 135 × 212, имеет очень стройную полосу 83 × 150 с пропорцией 4:7;
De re rustica, формат 130 × 206, полоса набора 84 × 152;
Quintilianus, формат 134 × 210 (почти точно золотая пропорция 13:21!), полоса набора 84 × 153.

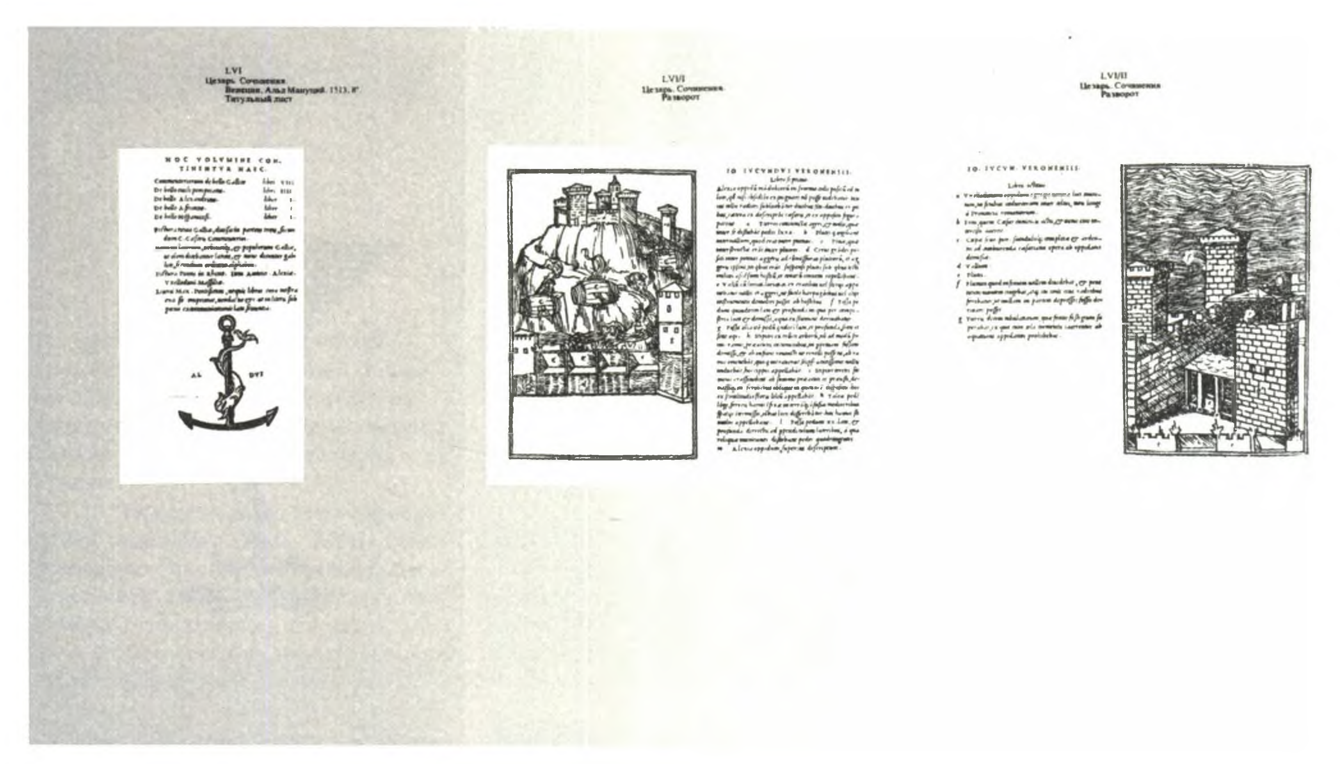
Как видно из сравнения, полоса набора и книжный формат всех трех изданий стандартны. Не берусь судить о том, из какого бумажного листа получены эти необычные для ин-кварто форматы. Но могу с уверенностью сказать, что здесь налицо несомненное стремление приблизить формат ин-кварто к более стройным пропорциям книг ин-фолио и ин-октаво. О том, что близость к пропорции золотого сечения целого ряда изданий в формате 4° не случайный результат позднейшего обрезания полей при переплетении книг их владельцами, а намерение самого издателя, с большой убедительно-

52 Ганс Гольбейн Младший.
Портрет Эразма Роттердамского.
1523. Лувр

LIII
Эразм Роттердамский. Пословицы.
Венеция, Альд Мануций, 1508, 2°.
Титульный лист

ERASMI ROTERODAMI ADAGIORVM CHILIADES TRES, AC CENTV-RIAEFERE TOTIDEM.

Разворот с текстом и иллюстрациями. В. Лазурский. Альд и альдины. Серия «История книжного искусства». М.: Книга, 1977. Художники М. Аникст, А. Троянкер.



кать издательство «Книга» за то, что оно выпустило эти трудоемкие, изысканно выполненные на дорогой бумаге книги тиражом всего по три тысячи экземпляров. Но как тогда обстоит дело с решением второй задачи? Не станут ли книги об «эльзевирах» и «альдинах» почти такой же библиографической редкостью, как «оригиналы»? Попадут ли издания, столь нужные для специалистов — и многих специалистов,— в их руки? Сейчас можно сказать, что большинство издателей их не получило.

Элитарные или, лучше сказать, «образцовые» издания необходимы; они не только украшают жизнь, как уникальные произведения других искусств, но и сами по себе преподают уроки мастерства. Поэтому «Книга» ни в коем случае не должна «ухудшать» исполнение серии. Мне кажется, что решение возникшей дилеммы может быть только одно: чтобы донести до широкого читателя ценную информацию, содержащуюся в книгах серии, надо дублировать их в массовом, упрощенном и удешевленном варианте. Кстати, осуществленные издания привлекают сложностью своей книжной структуры; она провоцирует читателя на активность обращения с ней, «разгадывание» ее принципов, на расшифровку кода. Но не заманчиво ли было бы авторам-конструкторам этих книг параллельно поискать и более простые и экономные варианты? Пример такого решения показали Эльзевиры, поэтому мне хочется кончить рецензию выдержкой из первой книги серии: «Книга как произведение искусства, как драгоценная вещь, богато иллюстрированная, имеет такое же право на существование, как и деловая книга. Сами Эльзевиры постоянно помнили об этом. Недаром они одновременно готовили и выпускали одни и те же тексты в дешевом и „художественном“ варианте...»[8]. Читатели с нетерпением ждут и будут ждать новых выпусков ставшей уже авторитетной серии и в «репрезентативном», и в «деловом» обличье.

* Певучий эльзевир,
чеканенный
на крошечных
стальных брусочках
в мастерской у моря,
. . . .
Цифры
якореобразные,
шрифты альдине-
ладные,
как выправка моряцкая
Венеции,
от материнских
берегов которой,
как парус
накрененный,
плывет курсив,
клоня направо
алфавит...

Иллюстративный разворот. В. Лазурский. Альд и альдины. Серия «История книжного искусства». М.: Книга, 1977. Художники М. Аникст, А. Троянкер.

[8] Аронов В. Указ. соч., с. 103.

* Неруда П. Ода типографии: Перевод с испанского П. Грушко. М.: Книга, 1977.

Е. Буторина

Э. Кузнецов «С. М. Пожарский»

Литература об искусстве — специфический жанр, трудный, как и все, что делается всерьез. Даже самые фундаментальные научные исследования требуют от их автора особенно живого восприятия и ощущения искусства, а также свободы изложения.

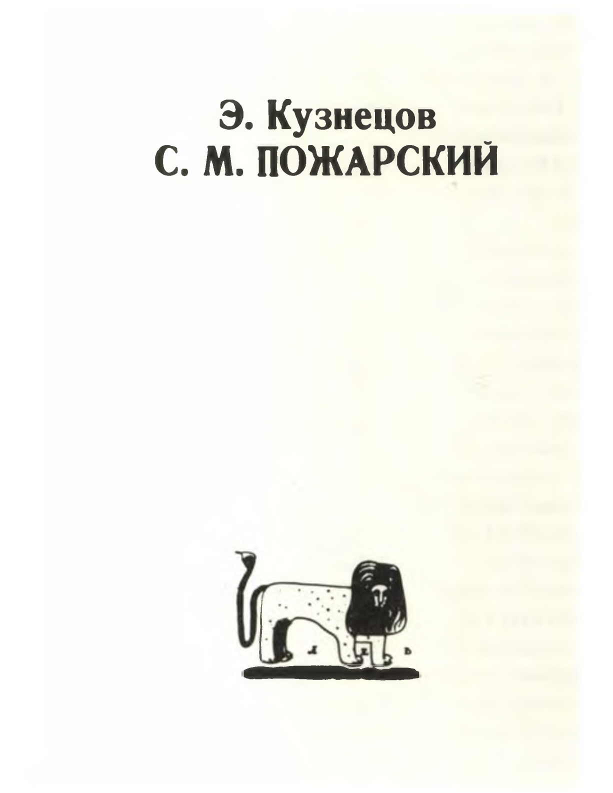
И когда встречаешься с подобной работой, испытываешь удовлетворение и радость. Именно это ощущение вызывает книга Э. Д. Кузнецова «С. М. Пожарский»[1].

Главное достоинство монографии — анализ творчества художника в его постоянном развитии, убедительное, подкрепленное фактами и логичными выводами объяснение его успехов и неудач, и все это во взаимодействии с окружающей его средой, временем, в которое он работал, и школой, которую он прошел (точнее — не прошел).

Такой подход позволил найти необходимую меру историзма, основательной характеристики окружения, в котором жил и работал С. М. Пожарский, показать истоки его творчества и те влияния, под воздействием которых оно складывалось и развивалось. Вместе с тем сравнение, хотя и не очень подробное, его работ с книгами тех же лет Л. Хижинского, М. Кирнарского, Н. Алексеева и других художников — в основном старших современников — позволило определить качества таланта самого Пожарского. Кузнецов подчеркивает высокий уровень исполнения — это было свойственно художнику уже с первых шагов. Говоря о его недостатках, автор отнюдь не снижает значения творческих усилий Пожарского первых лет, находя им место в общем ряду книжной графики первой половины — середины 1920-х годов. Мне кажется верным объяснение первого периода деятельности художника, связанного с «Миром искусства»:

«Пожарский приехал в Петроград — там господствовала школа книжной графики, выросшая на достижениях мирискусников. Он легко влился в это течение и добился признания, стал своим. Он мог работать так, как ему давно хотелось.

Увы, многое уже переменилось. Течение, еще перед мировой войной бывшее в расцвете, сейчас шло к упадку. Принципы, живые и плодотворные в начале века, оказались устаревшими... Старшие мирискусники, отстаивая специфичность книжной графики, сами сохраняли многообразие способов отражения мира. Графическая „стилизация“ не была для них единственным способом выражения. У их младших товарищей живая связь с реальностью начала прерываться. Стройный мир графического мастерства стал для них самоцельным — оставалось его совершен-



Обложка. Э. Кузнецов. С. М. Пожарский. М.: Советский художник, 1974.

[1] М.: Советский художник, 1974. 128 с. с ил.

ствовать дальше. Художественное открытие превращалось в ремесло. Художественное направление — в „школу". Отношения Пожарского с „ленинградской школой" книжной графики, воспреемницей стилевых установок мирискусников, были не просты. „Школа" дала ему очень много — не только профессионализм (и в высоком, и в заурядном понимании). Именно от „ленинградской школы" он сохранил на всю жизнь немногие, но чрезвычайно существенные и ценные для его творческой индивидуальности качества — об этом речь еще пойдет. Вместе с тем „школа" подавляла начинающего художника незыблемой стройностью и систематичностью своих канонов. Он приобретал право только на индивидуальный оттенок, но не на самостоятельные поиски. Все за него было в принципе уже решено» (с. 10—11).

Действительно „ленинградская школа" очень много значила для Пожарского и очень много дала ему, не получившему систематического художественного образования. Связи его, о которых пишет автор, многое объясняют и ставят на свое место.

Второе, не менее важное значение книги Кузнецова — точный анализ работ художника с интересными сопоставлениями свидетельствует об основательном знании предмета — искусства оформления книги. Во многих трудах и статьях по искусству есть достаточно удачные анализы искусства. Но, пожалуй, впервые применительно к оформлению и конструкции книги, когда дело касается монографии для широкого читателя, можно говорить о таком уровне. Как один из удачных примеров можно привести анализ издания романа Ж. П. Ф. Рихтера «Цветы, Плоды и Тернии, или Супружество, Смерть и Свобода Ф. Ст. Зибенкэза...»:

«Интересно проследить, как в этом произведении — таком спокойном, безупречном и, казалось бы, безусловном,— отразились итоги экспериментов начала 30-х годов, да и не только его собственных экспериментов, а всего нового, что вошло в советскую книжную графику.

В оформлении книги использованы два цвета — черный и голубой, это сочетание традиционное вообще, и для Пожарского в частности, но применяется оно здесь иначе, чем до сих пор.

Оба цвета равноправно участвуют в композиции, ни один из них не играет вспомогательной роли. Характерен в этом смысле один лист, где сочетается черный силуэт Зибенкэза с голубым изображением его жены. Живописная пространственность этого листа (как и других) говорит о том, как далеко ушел Пожарский от плоскостных представлений, питавших его раньше, и как много ему дали эксперименты начала 30-х годов.

Поучительна и свобода, с которой Пожарский обращается со шрифтом. Здесь она не так демонстративна, как еще несколько лет тому назад, когда художник сочетал буквы совершенно разного рисунка и цветности. В «Зибенкэзе» надписи воспринимаются естественно, и лишь очень внимательный взгляд открывает неправильности в их построении, те неправильности, которые оживляют шрифт и придают ему живописность. И если вдруг в светлой надписи попадается буква зачерненная (полностью или частично), это выглядит не как произвол, не как фокус, а как сама собой разумеющаяся естественность» (с. 26, 29).

В характере анализа проявляется определенная позиция автора, его представления о книжном оформлении. Оценка говорит о хорошем вкусе Кузнецова. Он точно улавливает просчеты художника — нарушение цельности макета и отдельных элементов оформления. Он видит (скорее угадывает) намерения художника, которые иногда только намечаются и большей частью не сразу различимы. Это касается работ рубежа 1930-х — 1940-х и середины 1940-х годов.

Умение понять замысел художника, его нестандартный подход к проблеме книжного организма, как это было в одной из последних работ Пожарского — «Драматических произведениях» Козьмы Пруткова, и объяснить его — свидетельство глубины проникновения в сущность предмета: «Кто нынче не умеет строить целостные книжные ансамбли, где все закономерно, единообразно и цельно? Уж для Пожарского это не составило бы труда. Но он признал более плодотворным и более интересным (и — оправданным по материалу) такой подход, при котором каждая из пьес решается совершенно по-своему. Разумеется, целостностью книги он при этом не поступался. Он ввел несколько постоянных элементов, непременно проходящих через всю книгу и стягивающих воедино разноязычные компоненты. Это цветной клапан с названием

очередной пьесы, закрывающий часть следующей за ним страницы (своего рода обложка внутри книги). Это портретное решение перечня действующих лиц. Это тонкая цветная рамка, окружающая каждую страницу. И прочие мелочи, не говоря уж о постоянной, нигде не нарушаемой двухколонной верстке текста. Однако решение каждого из этих постоянных элементов всегда индивидуально: клапаны везде совершенно разные как были бы разными и обложки; перечни действующих лиц поражают изобретательностью композиции, рисунок и цвет рамок в каждом случае иной» (с. 95—98).

В искусстве Пожарского большое место занимает шрифт, который даже по сравнению с книжным оформлением еще труднее поддается анализу. А для книги шрифт — часто главное, если не единственное средство выразительности, определяющее подчас ее образ. Пожарский, как мало кто из художников, работающих над оформлением книги, уделял огромное внимание образному началу шрифта. Он постоянно работал над его структурой, начертанием, характером. В различные периоды творчества находил основной его облик, удовлетворявший искомым им в данный период требованиям выразительности.

Эта сторона деятельности художника нашла в монографии глубокое отражение. Кузнецов прекрасно проанализировал шрифт как самостоятельное средство художественной выразительности, так и в соотношении с изображением.

Примеры этого рассеяны по всей книге.

На основе внимательного рассмотрения отдельных работ Пожарского Кузнецов отмечает главное качество его таланта и личности: вечно живой интерес к новому, отрицание всяческих догм и постоянное желание найти свежий, выразительный язык пластики. Именно это позволило художнику в конце жизни выделиться среди мастеров книжного оформления старшего поколения и стать в ряд своих более молодых коллег. Весь путь Пожарского, совершавшего резкие, часто кажущиеся необъяснимыми, повороты, убедительно раскрыт автором монографии.

Эту черту, которая лежала в основе таланта художника, Кузнецов называет парадоксальностью.

Метод анализа, которым свободно владеет автор, позволил выявить оригинальные качества творчества Пожарского, объяснить их происхождение, познакомить читателя со специфическими задачами и характером работы художника в книге. Но положительные свойства монографии этим не ограничиваются: будучи законченным литературным трудом, она в своем жанре сама является произведением искусства.

Книга Кузнецова максимально насыщена фактами: она включает полный и подробный список работ С. М. Пожарского, который потребовал кропотливой работы исследователя.

Только в сочетании теоретического осмысления, научной обстоятельности и артистизма изложения могла возникнуть монография, нужная и важная и для специалиста, и для ученого, да и для любого человека, с интересом воспринимающего свою культуру, в данном случае — книгу и изобразительное искусство.

Владимир Глоцер

Николай Купреянов, художник и человек

Родственный, составительский и тому подобный пафос породил в последние десятилетия немало весьма увесистых фолиантов (представляющих собой то книгу воспоминаний об известном художнике, то собранье его литературно-художественного наследия, а иногда — то и другое вместе), которые, казалось бы, одним своим выходом обречены на читательскую благодарность людям, подготовившим столь многосложное издание,— и вдруг, открыв свежий том и едва вникнув в него, ощущаешь, что к чувству естественной благодарности примешивается непредусмотренная досада. С чего бы это? А все очень просто. Перелистав и просмотрев такой фолиант, начинаешь понимать: да совершенно немыслимо — при всей любви к художнику и всем интересе к его жизни и труду — прочитать том от начала до конца, страницу за страницей, как вообще читают книгу! Он свалка, склад, кладбище писем, мемуарных свидетельств, разного рода био- и автобиографических документов, каталогов, статей, библиографических списков, перечней выставок и всего прочего, чем начинены обычно подобные издания. Ни один документ не осмыслен в контексте жизни художника, то есть мог быть включен в сборник — а мог и не войти в него, мог стоять на этом месте — а мог и на другом, одним мемуаром могло быть больше — одним меньше, и так далее. Все полуслучайно, полуинтересно, полуобязательно, а то и не нужно вовсе. Книга не выстроена. Она делалась во славу художника, а получилась не слишком основательной и совсем нечитабельной.

Потому что не было *композитора книги*.

Композитор книги — не синоним составителя. Если художник пишет автомонографию, то он тем самым будто говорит читателю: вот как *я* себя вижу. Составители сборника о художнике (чаще всего их бывает несколько) говорят иное: вот как *мы* его видим, таков, по нашему мнению, портрет художника.

Чтобы этот портрет вышел живой и правдивый, составители должны отнестись к собранным материалам, как к своеобразной мозаике. Увы, у многих и многих составителей эта мозаика безнадежно рассыпается, дробится, не складываясь в цельное изображение. Создать портрет-мозаику в том смысле, о котором я говорю, может лишь композитор книги.

Обо всем этом я думал, когда на моем столе лежало фундаментальное издание литературно-художественного наследия Н. Купреянова, художника, справедливо названного в редакторском предисловии классическим мастером нашей графики *.



Общий вид книги. Н. Н. Купреянов. Литературно-художественное наследие. М.: Искусство, 1973.

В том же предисловии цитируется письмо первой жены художника, Н. С. Изнар, к Н. К. Бруни, написанное сразу после гибели Н. Купреянова (он утонул в маленькой подмосковной речке, 39 лет отроду): «Ник[олай] Ник[олаевич] был не только интересный художник, Ник[олай] Ник[олаевич] был герой какого-то ненаписанного литературного романа. Это чувство от большого количества записанных чувств, мыслей, состояний, он сам написал роман своей жизни, но не успел его собрать».

Скажу сразу: у тома литературно-художественного наследия Н. Купреянова и мемуарных статей о нем — идеальный композитор, и он делает попытку реконструировать этот «ненаписанный роман».

С этой целью он берет автобиографические записи художника и его эпистолярию, выстроенную хронологически и включающую «более ста восьмидесяти писем — от юношеских писем 1915 года... до последнего письма..., написанного в июле 1933 года». Причем в эпистолярии выделяет впервые публикуемые письма к А. Блоку (пусть их всего 7), ибо, как выясняется, не кто иной, как Блок, занимал особое место в духовной жизни молодого художника. Поначалу Н. Купреянов обращается к нему как бы с профессиональным делом, сообщает, что переписал «отдельной рукописью с миниатюрами и заставками» драму «Роза и Крест», желая «дать книгу, стоящую на высоте требований книжного искусства времен его расцвета», но затем, познакомившись с поэтом лично, испытывает потребность исповедаться ему во взглядах на жизнь и искусство.

Сто восемьдесят писем Купреянова позволяют услышать его собственный голос, проследить эволюцию его души, понять самооценку художника. А знаемый наперед трагический конец по-особенному окрашивает для нас каждую строчку этих писем, каждое признание в них.

В сентябре 1917-го года, в письме к Н. С. Изнар: «На будущее нечего надеяться, нельзя откладывать... Это надо скорее, скорее делать, жизнь коротка, мы не успеем».

В 1919-м, искусствоведу и коллекционеру П. Д. Эттингеру: «Мне предложено украсить и вообще устроить внешний вид одной книги Rimbaud. Он не очень мною любим и не очень мне близок. Но я слишком люблю просто книгу, независимо от ее содержания, и потому взял эту работу. Не знаю, что из этого выйдет».

Через полгода, художнице Н. А. Ушаковой: «Я падаю духом. В этом стыдно сознаваться, но лучше сознаться во всем честно, чем делать вид, что все обстоит великолепно, когда это не так. Я не понимаю, к чему, зачем надо преодолевать столько трудностей, отдавать столько энергии и в конце концов походить на опрокинувшийся автомобиль, колеса которого вертятся в воздухе, ни за что не задевая и даром расточая энергию, а кузов беспомощной грудой лежит на земле.

Жалкое сравнение, правда? Но мне часто кажется, что не я один, все мы похожи на этот автомобиль... Господи, как хорошо бы было, если бы все сразу провалилось куда-нибудь в тартарары [...], вырос бурьян и в нем паслись бы коровы. А их можно было бы рисовать, изучать, ласкать их теплую морду и сделать из этого за целый год всего одну, но хорошую настоящую гравюру. А вместо этого — к завтрашнему дню портрет [...], к послезавтрашнему дню какая-то [...] азбука, потом еще что-нибудь и так без конца».

В 1924-м, своей ученице А. Ю. Энгель: «Я хожу в лес, хожу в город и огорчаюсь, видя, как не похожи люди и лошади, которых я рисую, на живых. У всякого человека, лошади и табуретки есть имя и отчество, которыми он отличается от других людей, лошадей и табуреток. Мне хочется рисовать так, чтобы эти имя и отчество были видны из рисунка. Пока что, за всю мою жизнь, мне это удалось не больше трех раз».

В следующем году, дочери, из Коктебеля: «Веруша, в моей жизни замечательная новость. Я научился плавать».

Нет, «герой какого-то ненаписанного литературного романа» — не фраза.

Но еще до, раньше эпистолярии поставлены воспоминания и статьи о Н. Н. Купреянове: В. Фаворского, А. Остроумовой-Лебедевой, А. Эфроса, Ю. Пименова, А. Гончарова, А. Чегодаева, Н. Изнар, П. Эттингера и друга юности — Л. Розенталя. Не просчет ли это (что *раньше*)? Нисколько! Статьи и воспоминания о Купреянове (почти все печатаемые впервые) пробуждают в читателе интерес к личности художника, и следующие затем автобиографические заметки и переписка, как эхо, отзываются на прочитанное в мемуарах: читатель уже знает, каким

* *Николай Николаевич Купреянов.* 1894—1933. Литературно-художественное наследие. Статьи и воспоминания. Автобиография. Из писем. Каталог произведений. Составители Н. С. Изнар и М. З. Холодовская. Общая редакция, предисловие и комментарии Ю. А. Молока. Оформление и макет М. Г. Жукова. М.: Искусство, 1973.

видели художника его современники, а теперь узнаёт — как он видел себя сам. Композитор книги умело складывает портрет-мозаику.

Вот строчки из рассказа В. Фаворского (запись И. Г. Коровай): «Мне казалось, что, будучи правдивым, болезненно правдивым, он, если при встрече с кем-нибудь скажет доброе слово механически (а он презирал некоторых людей, а некоторых очень любил), он мог вернуться, догнать человека и сказать ему, что он его презирает».

Но еще бóльшая часть тома, чем литературное наследие, посвящена наследию художественному. Редактор прав, когда утверждает в предисловии, что иллюстрированный каталог произведений Н. Н. Купреянова (гравюры на дереве и линолеуме, офорт, литография, живопись, рисунок и акварель, книжная и журнальная графика, прикладная графика), насчитывающий больше двух тысяч номеров-описаний, есть по сути «исследование обширного художественного наследия мастера».

Рубрика книжной графики (учитываются отдельно изданные и неизданные работы) напоминает нам о таких великолепных созданиях художника, как обложки «Ямбов» Александра Блока и «Королевны и рыцарей» Андрея Белого (обе книги — «Алконост», 1919), таких, как иллюстрации к «Медвежьей свадьбе» А. Луначарского (ГИЗ, 1924), или к «Сказке о Пете, толстом ребенке...» В. Маяковского («Московский рабочий», 1925), к сборнику рассказов Н. Лескова «Левша» («Молодая гвардия», 1931), обложки к книгам Б. Пастернака, В. Хлебникова, Фенимора Купера.

Тут читателя подстерегают открытия: и не только в отделе неизданного, но и в том, что выходило, печаталось, осуществлено. Так, например, воспроизведенный рисунок из детской книжки В. Маяковского, без сомнения, вызовет в памяти иллюстрацию В. Лебедева из книжки С. Маршака «Вчера и сегодня». И невольно подумаешь, что взаимовлияние мастеров, связанных одним временем, одной эпохой, было на редкость ощутимо и сильно, где бы они ни жили. И какая россыпь наблюдений возникнет, когда увидишь богатую палитру стилей в почерке мастера. Рукописная книга Блока — и книга Блока в «Алконосте», сборники конструктивистов — и детская книжка Маяковского, иллюстрации к Тынянову — и рисунки к «Разгрому» Фадеева. Исполнены сравниваемые рисунки и обложки почти в одно и то же время, а как, однако, по-разному, без самоповторений и вместе с тем по-купреяновски едино.

И, конечно, этот каталог впервые даст представление о всем объеме искусства Купреянова-рисовальщика — пожалуй, самой значительной стороне его дарования. (А. Эфрос говорит о нем как «об одном из самых больших наших рисовальщиков — может быть, самом одаренном».) Его блестящее графическое искусство, точнейшая гармония черного и белого, доходящая в любой технике — карандаш, перо или тушь — до виртуозности, вряд ли может забыться, если увидена хоть раз в жизни. И впервые в таком масштабе (в томе в общей сложности 250 иллюстраций) открылись нам альбомы и блокноты художника, полные набросков, делавшихся всюду, где он побывал: в родном Селище и на Каспии, в Гамбурге и в Венеции, в Ленинграде и в Москве, в Судаке и в Гаспре и так далее.

«Его работоспособность была огромна, почти чудовищна... Он рисовал, как дышал»,— скажет потом А. Эфрос в статье «Н. Купреянов и его дневники».

В том вошли портреты Н. Купреянова — рисунки и гравюры В. Фаворского, Е. Кругликовой, П. Львова, А. Успенского, Н. Изнар, фотографии разных лет — где он один и в группе.

«Книга...,— резюмирует в предисловии редактор,— приближается по своему характеру к автомонографии художника, мысль о создании которой вероятно, была у самого Н. Н. Купреянова».

Так смыкаются понятия «ненаписанный роман» и автомонография.

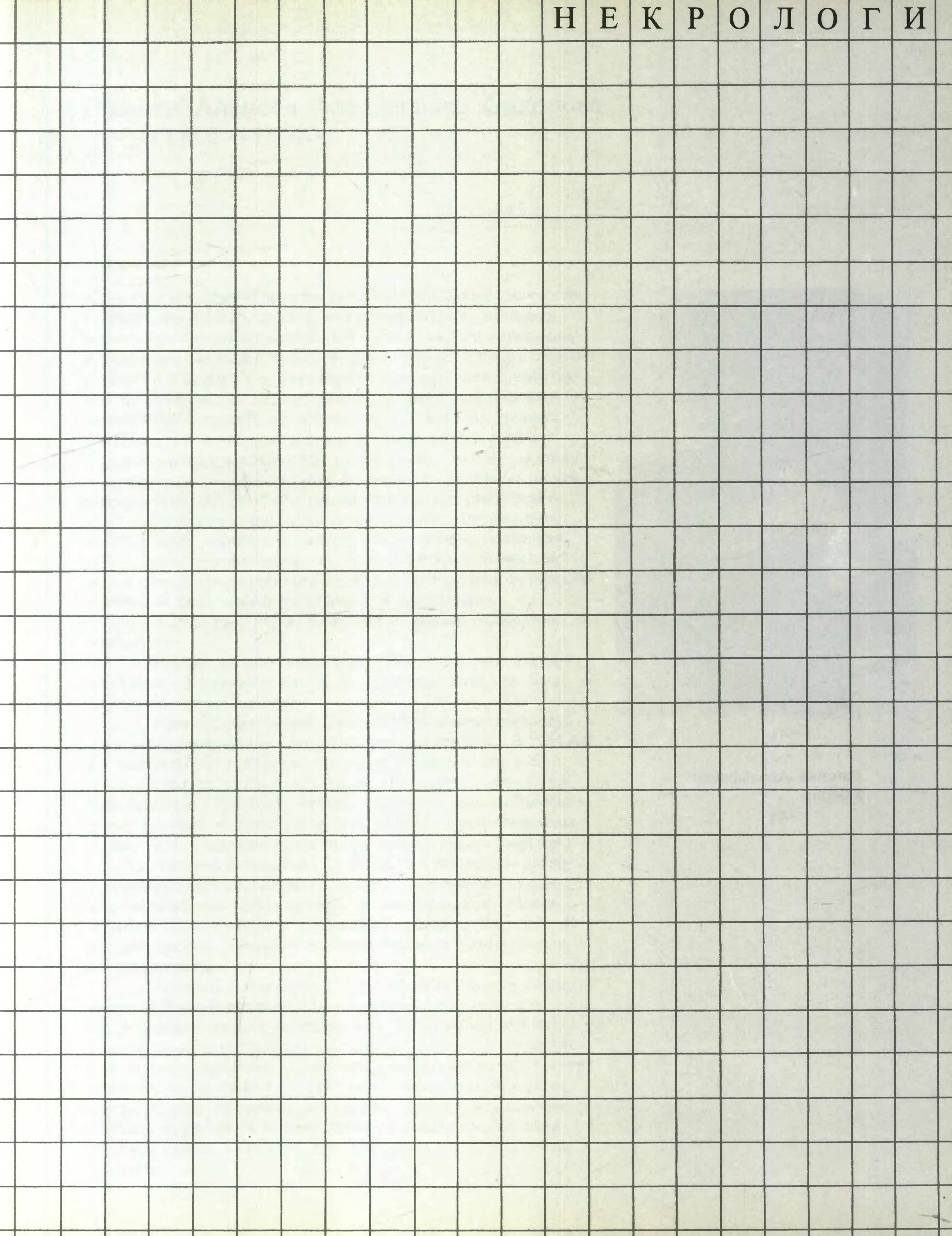
Совсем не под занавес полагалось бы сказать об оформлении и макете квадратного тома, которые принадлежат художнику М. Жукову. Они отличаются высоким искусством,— строгосовременным, функционально-точным и книжно-красивым. И как нельзя лучше гармонируют с графикой самого Н. Купреянова.

Вообще, вся книга, задуманная, как нам сообщают, вскоре после смерти художника, собрана и издана любовно.

Можно спорить о том, стоило ли оставлять за пределами издания «Дневник художника» (в иллюстрированном каталоге, увы, нет репродукций даже из его второго, факсимильно изданного тома) или какие-то статьи Н. Купреянова, но, пожалуй, верно, что включенье их «перенасытило» бы и без того солидный фолиант. (Искусство композитора книги еще и в том, чтобы ограничить себя.) Можно, наконец, посетовать на некоторые опечатки (одна из них, при всем очевидном тщании редактора, проникла даже на титульный лист), но разве это в конце концов важно?

Казалось бы, книга *об одном художнике*, Николае Купреянове,— от первой до последней страницы вся написана им и посвящена ему, но, как это бывает — увы, теперь редко,— параллельно с читательской поглощенностью художественной и жизненной судьбой героя, нами владеет еще мысль о том, как можно и нужно одной книгой дать представление о человеке искусства, чтобы то была истинная дань ему. И эта мысль — не отвлекающая, не посторонняя, она обогащающая чтение. Так и следует чтить память художника.

НЕКРОЛОГИ



Памяти Алексея Алексеевича Сидорова (1891—1978)



Алексей Алексеевич Сидоров, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, доктор искусствоведения, член-корреспондент Академии наук СССР — человек, вся жизнь которого была связана с искусством, а точнее, с искусствоведением книги. Этот термин с достаточной точностью и однозначностью характеризует научную дисциплину, возникшую в первых десятилетиях XX века на границе книговедения и искусствознания. Алексей Алексеевич Сидоров стоял у истоков этой дисциплины, а затем — активно и плодотворно — работал для ее развития в течение почти шестидесяти лет. В 1919 году он пришел в первый советский литературно-художественный журнал «Творчество». В 1921 году серия его статей, посвященная искусству книги, была опубликована на страницах трех первых номеров только что созданного «журнала литературы, искусства, критики и библиографии» «Печать и революция».

В 1922 году «Искусство книги» вышло отдельным изданием.

Пятьдесят лет спустя, в 1972 году, был издан итоговый сборник трудов А. А. Сидорова, который был назван «Книга и жизнь».

Алексей Алексеевич Сидоров был человеком пишущим и пишущим много. Только книг им написано 67. В 1964 году издательством «Наука» выпущен указатель его работ. Этот указатель открывает статья «В защиту книги», напечатанная в 1912 году. Десять лет спустя понадобилось новое издание, которое ныне устарело, ибо последние годы жизни А. А. Сидорова были также весьма продуктивными.

Алексей Алексеевич Сидоров был человеком разносторонним. Среди его статей и книг «Стейнлейн. Художник парижского пролетариата» и «Современный танец», «Русские портретисты XVIII века» и «Рихард Вагнер», «Искусство древней Америки» и «Иван Федоров в свете новых исследований».

Алексей Алексеевич Сидоров был человеком современным. В студенческие годы мы приходили к нему домой, на Беговую улицу, и в небольшом кабинетике рассматривали старинные гравюры в мертвенно-белом сиянии нависшей под потолком лампы дневного света. Лампа эта в ту пору казалась немыслимым техническим новшеством. Вскоре ее место заняла обычная люстра. Но Алексей Алексеевич остался прежним — профессорско-сдержанным, но задиристым, иногда колючим, традиционным, но всегда современным.



«Работа над повышением книжного мастерства да будет признана одною из самых неотложных культурных задач текущего момента»,— так кончил он свой труд «Искусство книги». В 1961 году, когда был издан каталог «Библиотека В. И. Ленина в Кремле», мы узнали, что «Искусство книги» привлекло внимание Владимира Ильича и было приобретено для его книжного собрания. Работа остается актуальной и сегодня. В 1972 году она вошла в состав сборника «Книга и жизнь», а в 1979 году была выпущена отдельным, миниатюрным и превосходно оформленным изданием. Об этой работе спорят по сей день, как и шестьдесят лет назад.

Алексей Алексеевич Сидоров был человеком увлеченным. Рисунок, гравюра, книга всегда были его страстью. С середины 1920-х по середину 1930-х годов он заведовал Гравюрным кабинетом Музея изобразительных искусств. И всю жизнь собирал рисунки, гравюры, книги. Его коллекционерство было творческим — оно звало к размышлениям и спорам. Нет ничего более живого и полемичного, чем его «Записки собирателя», изданные «Художником РСФСР» в 1969 году.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов шли страстные споры о праве на существование книговедения. «Книговедение — это наука!» — так называлась статья А. А. Сидорова, напечатанная на страницах «Известий». Прошло несколько лет, и в 1971 году ученый открывал Первую всесоюзную научную конференцию по проблемам книговедения. За первой конференцией последовала вторая, третья и в декабре 1980 года, уже без А. А. Сидорова, четвертая. Ныне комплексная наука о книге и книжном деле пользуется всеобщим признанием; Высшая Аттестационная Комиссия внесла ее в перечень специальностей, по которым присуждаются ученые степени кандидата и доктора наук.

Критические интересы А. А. Сидорова были чрезвычайно разнообразны. Вот далеко не полный перечень имен мастеров современного искусства книги, которым он посвящал монографические статьи, брошюры и отдельно изданные работы: И. Павлов, Г. Нарбут, А. Кравченко, В. Фаворский, П. Шиллинговский, Е. Кругликова, А. Остроумова-Лебедева, И. Рерберг, Б. Дехтерев, А. Гончаров, Г. Дмитриевский, А. Бенуа, А. Калашников, Г. Кравцов, В. Милашевский, Е. Голяховский. Почти всех этих мастеров Алексей Алексеевич знал лично, с иными же часто встречался и дружил.



Жизнь ученого — в его книгах. Так утверждает стародавнее изречение. В 1924—1925 годах Государственное издательство выпустило двухтомник «Книга в России» — первый у нас коллективный труд по истории книжного дела. А. А. Сидоров задумал его, подобрал авторов, отредактировал от первой до последней страницы и сам написал для этого труда большие статьи: «Книга как объект изучения и художественные элементы книги» и «Искусство русской книги XIX—XX веков». Первую из них он начал вдохновенными словами Луки из Пенны: «Книга — светоч сердца, зеркало тела, учитель добродетелей, гонитель пороков, корона мудрых, спутник на пути, домашний друг...», а кончил собственным афоризмом, давно уже ставшим крылатым: «Книга — пиршество глаза и ума».

Монография «Книга в России» знаменовала начало серьезных достижений советской историографии книги. Ее дальнейшие успехи также связаны с именем А. А. Сидорова. В 1946 году вышел в свет его труд «История оформления русской книги», задача которого, говоря словами автора, состояла в том, чтобы приблизить к современности чудесное мастерство старой русской книги, ближе познакомить новых художников книги с их славными предшественниками, способствовать знакомству широких кругов книжных работников с культурой прошлого, научить любить ее.

Монография, выпущенная в 1964 году вторым изданием, способствовала становлению учебного курса истории оформления книги, ставшего ныне одним из основных в системе подготовки мастеров художественного оформления печатной продукции.

В 1951—1960 годах издана трехтомная «История русского рисунка», которой А. А. Сидоров отдал много лет напряженного труда. Открывала ее монография «Древнерусская книжная гравюра» — сочинение новаторское и захватывающе интересное...

Основные этапы послевоенного развития советской историографии книги обозначены коллективными трудами и сборниками, изданными под редакцией А. А. Сидорова. Это: «У истоков русского книгопечатания» (1950), «400 лет русского книгопечатания» (1964), «Пятьсот лет после Гутенберга» (1968), «Рукописная и печатная книга» (1975), «Проблемы рукописной и печатной книги» (1976), «Книга и культура» (1979).

«Над книгой надо уметь трудиться,— писал А. А. Сидоров в одной из своих работ,— и в наше время все мы полностью осознали это...»



Вдохновенный, но кропотливый труд мастера книги... Сидоров знал его, так сказать, из первых рук. Памятником этого увлечения осталась небольшая книжка «Шесть портретов из истории искусств», изданная в 1922 году. Всю ее, от начала и до конца, Алексей Алексеевич сделал своими руками. Сам вырезал по дереву портреты великих мастеров, перед которыми преклонялся,— Дюрера, Эль Греко, Рубенса, Федора Толстого, Брюллова, Ван Гога. Сам написал посвященные им сонеты. Сам, наконец, тщательно следил за изготовлением тиража.

Поэт, и гравер, и ученый. При всем обилии публикаций, подписанных именем А. А. Сидорова, часть его деятельности всегда оставалась в тени. Это и редактирование книг и рецензирование диссертаций, и выступления на ученых советах, и беседы с аспирантами и учениками... Сколько их, сегодняшних ученых, сегодняшних мастеров книги, которые считают себя учениками Алексея Алексеевича Сидорова! Он живет в их памяти, но и в памяти читателей, которым нужна его мысль, его слово!

Е. Немировский

Памяти Ксении Степановны Кравченко (1896—1980)



Немногим судьба дает счастье прожить жизнь «вне возраста», сохраняя до пожилых лет радость бытия, любовь к людям, увлеченность творчеством.

Таким счастливым человеком была Ксения Степановна Кравченко, виднейший советский искусствовед.

Возраст не вязался и не вяжется с ее образом, с той полнокровной творческой и общественной деятельностью, которую она вела до последнего дня жизни. Меня, дружившую с ней 60 лет, всегда восхищала ее энергия, темпераментность, разносторонность, невероятная трудоспособность.

Так было со студенческих лет — мы познакомились в 1919 году на историко-филологическом факультете в Саратовском университете. В Саратов был откомандирован А. В. Луначарским ее муж — Алексей Ильич Кравченко, уже тогда известный художник, для организации Коллегии изобразительного искусства при горсовете и заведования Художественным музеем имени А. Н. Радищева.

Уже в те молодые годы Ксения Степановна вела широкую общественную деятельность. Так, она организовала кружок любителей изящной литературы и искусств в университете, рабочие кружки по изучению литературы и искусства на ряде заводов и фабрик, выступала с докладами в самых разнообразных аудиториях, неся культуру новым советским слушателям и зрителям.

Ксения Степановна обладала удивительно трезвым восприятием действительности, глубоким пониманием политической ситуации. Так, в письме к мужу от 30 мая 1917 года она писала: «Сейчас страшно любопытно жить. Правда? Мы все мчимся с невероятной скоростью в бездну, в которой буржуазия сломает себе голову, а пролетариат только поломает кости, но останется жив, потому что он ведь ко всему уже притерпелся, вынослив до чрезвычайности... Чем больше знакомишься с социалистической литературой, тем все правильнее находишь политику большевиков».

Это острое чувство времени позволило Ксении Степановне сразу найти достойное место в новой жизни, в культурной революции, в становлении советского изобразительного искусства.

Верно взятые курс и стремительный темп в работе, пронесенные Ксенией Степановной через всю жизнь, определились еще в Саратове, где молодая, увлеченная чета Кравченко сумела объединить вокруг себя художников и музыкантов (в Саратове была консерватория), актеров и поэтов, ввести в этот круг и университетскую профессуру.

Все это еще шире развернулось в Москве, куда Кравченко вернулись осенью 1921 года. Очень скоро искусство Алексея Ильича было признано, и гостеприимный дом Кравченко стал одним из центров художественной жизни Москвы в те полные романтики двадцатые годы. Здесь бывали художники и искусствоведы, литераторы и поэты, актеры и режиссеры театра и кино, архитекторы и научные деятели различных специальностей.

Молодой Леонид Леонов, только начинавший свою литературную жизнь, читал здесь ранние рассказы. С новыми стихами выступал поэт Михаил Зенкевич. Здесь звучали голоса А. Неждановой, И. Козловского, играли многие видные пианисты, скрипачи, виолончелисты, выступали виднейшие актеры. Всеволод Пудовкин излагал свои мысли о проблемах развития новой кинематографии. И хозяйка этого «большого дома» Ксения Степановна, всегда оживленная, элегантная, приветливая, удивительно искусно управляла этим многоголосым хором.

В коротком очерке трудно перечислить все, что сделала в жизни Ксения Степановна для советской культуры. Вспоминаются основные вехи. Шли двадцатые годы. Ксения Степановна работала на ответственных должностях в ВОКСе, где фактически руководила всем фронтом изобразительного искусства. Тогда только что зарождались зарубежные связи. Она занималась организацией выставок советского искусства для зарубежных стран, встреч советских деятелей искусства и науки с зарубежными специалистами. Владея французским, английским, немецким и итальянским языками, она проводила эти встречи живо, интересно, умело сочетая проблемы искусства и политики. Ее имя было хорошо известно во многих странах.

В сороковые и пятидесятые годы Ксения Степановна — ученый секретарь Московского отделения Союза художников. И как же необходимы были здесь ее широкая эрудиция, ее искусность в контактах с художниками и различными организациями.

И главное, она берегла и поддерживала в МОСХе его творческую атмосферу.

Ксения Степановна пользовалась большим доверием и авторитетом среди художников. Для нее не было «старых» и «молодых», «маститых» и «рядовых». В каждом она находила своеобразие его духовного мира, уважала его профессиональную честь.

Одновременно Ксения Степановна вела большую литературную работу: ею написано двадцать книг и

более пятисот статей в журналах и газетах! Поистине героический творческий подвиг...

Трудно сказать, какой вид изобразительного искусства ее больше всего привлекал и волновал. Много книг и статей посвящено мастерам живописи — Е. Е. Лансере, П. П. Кончаловскому, А. В. Куприну, С. В. Герасимову, И. М. Тоидзе, Ф. С. Богородскому.

Очень любила и тонко понимала Ксения Степановна и искусство ваяния. Она интересовалась творчеством Е. Ф. Белашовой, Г. И. Кепинова, Г. И. Мотовилова, А. А. Древина, шведского скульптора К. Миллеса.

Большое место в ее научно-исследовательской работе занимало творчество великого русского скульптора С. Т. Коненкова. Она посвятила ему большую монографию, дважды изданную, и прекрасный альбом, выпущенный издательством «Аврора» на трех языках. Многолетняя тесная дружба с Сергеем Тимофеевичем помогала ей особенно глубоко понять его сложный творческий мир.

С большим вниманием она следила и за развитием искусства графики. В ряде ее книг и статей анализируется творчество Д. А. Дубинского, Д. И. Митрохина, Л. С. Хижинского, Н. В. Ильина и других.

Но, пожалуй, больше всего увлекало ее творчество Коненкова, Куприна и С. В. Герасимова. Ее «лебединой песней» была большая монография о Герасимове, зконченная незадолго до смерти.

У Ксении Степановны был зоркий глаз искусствоведа. В широком потоке художественной жизни она умела высмотреть самое яркое и талантливое, понять и оценить новые явления в искусстве.

Ксения Степановна владела прекрасным литературным стилем, мастерством формального анализа и глубоких обобщений. Все это придает ее работам большую ценность.

До последних дней жизни Ксения Степановна вела многообразную общественную деятельность. Она была членом многих издательских коллегий, художественных советов, активно работала в комиссиях по критике правлений СХ СССР и СХ РСФСР, в комиссии по пропаганде изобразительного искусства МОСХа, в совете Дома художника. Была активно работающим членом редколлегии нашего сборника с момента его основания.

Ксения Степановна любила жизнь во всех ее многообразных аспектах. Она не замыкалась в узком профессиональном мире, дружила с музыкантами и композиторами, прекрасно знала отечественную и зарубежную литературу.

Она и сама писала в молодости стихи. Так, в 1922 году вышла очаровательная небольшая книжка — «Exlibris'ы А. Кравченко, стихи К. Кравченко».

Двадцатипятилетняя совместная жизнь Ксении Степановны и Алексея Ильича Кравченко была на редкость счастливой, красивой, наполненной большим духовным содержанием. Им были присущи общность жизненных позиций, любовь к искусству, единые эстетические вкусы.

Ксения Степановна любила природу, нашу средне-русскую полосу. Любила жить и работать на Николиной Горе, где у Алексея Ильича была загородная мастерская. Любила суровую природу Прибалтики, особенно Палангу, где активно работала в Доме творчества наравне с молодыми, выступала с докладами, участвовала в дискуссиях и спорах, была как бы связующим звеном разных поколений искусствоведов. В своем последнем письме ко мне из Паланги от 20 октября 1980 года она писала: «Не огорчайся, но я приеду не раньше чем 22—23 ноября. Решила пожить здесь до конца, потому что такого счастья у меня уже никогда не будет, как встречи с этим морем — каждый день разным и могучим, с этим парком в осенней его роскоши (здесь еще целы листья и цветут какие-то цветы).

То наступает дикая буря, и дом наш дрожит, и море бьется где-то совсем рядом, то вдруг такая тишина, что и осенний листик не упадет».

Вспоминая Ксению Степановну, всегда видишь ее оживленной, деятельной, доброжелательной. Понятие старости не вяжется с ее ярким образом, утверждающим радость и красоту мира и жизни, счастье творчества, очарование дружеских контактов.

С. Разумовская

Памяти Самуила Мироновича Алянского (1891—1974)



Старейший работник советской книги Самуил Миронович Алянский родился в Петербурге в семье переплетчика. Отец сумел привить сыну уважение к книге как величайшему «чуду из всех чудес».

Вторым человеком, который во многом определил дальнейшую судьбу С. М. Алянского и его профессию книжного работника, был знаменитый библиофил Л. И. Жевержеев, обладатель бесценной коллекции книг и материалов по истории русского театра.

После окончания гимназии С. М. Алянский работает у Л. И. Жевержеева над составлением каталога его обширной библиотеки. Осенью 1917 года Самуил Миронович открыл в Петрограде книжную лавку по продаже дубликатов из собрания Л. И. Жевержеева, а также сборников современных русских поэтов. Но книги русских поэтов, и особенно Александра Блока, пользовались таким большим спросом, что С. М. Алянский никак не мог удовлетворить своих покупателей. И тогда он решил обратиться к самому Блоку с просьбой дать для продажи в лавку какие-нибудь из оставшихся у него авторских экземпляров своих сборников.

Вероятно, уже во время первой встречи Блок почувствовал в нем духовно близкого ему человека. Этому в немалой степени способствовало высказанное Самуилом Мироновичем предложение объединить символистов вокруг нового издательства.

6 июля 1918 года в издательстве «Алконост», организованном Алянским, вышла первая книга — поэма Блока «Соловьиный сад».

Самуил Миронович выпустил в «Алконосте» семь книг Андрея Белого, в том числе «На перевале. 1. Кризис жизни» (1918), сказки «Королевна и рыцари», оформленные Н. Купреяновым (1919), поэму «Первое свидание» (1921) и четыре книги А. Ремизова, в том числе «Царя Максимилиана» с рисунками Ю. Анненкова (1919), поэму Вяч. Иванова «Младенчество», «Одну любовь» Ф. Сологуба (1921), «Переписку из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона, сборники А. Ахматовой «Белая стая» (1922), «Четки» и «У самого моря» в оформлении В. Замирайло, шесть номеров журнала «Записки мечтателей» (художник А. Головин), сборник «Серапионовы братья» (1922), куда вошли произведения впоследствии крупнейших деятелей советской литературы.

Всего в «Алконосте» Самуил Миронович выпустил около 50 книг, в том числе почти все послереволюционные



произведения А. Блока. По словам академика Д. Лихачева, издание произведений гениального русского поэта — «величайшая заслуга С. М. Алянского перед русской и мировой культурой»[1].

Высокой книжной культурой отличались издания произведений Блока, вышедшие в «Алконосте»: «Песня судьбы» (художник А. Головин, 1919), «Ямбы» (художник Н. Купреянов, 1919), «Седое утро» (художник А. Лео), сборник статей «Россия и интеллигенция», «Катилина» (1919), «Последние дни императорской власти» (художник В. Замирайло, 1921), «Двенадцать. Скифы» (1918) и Собрание сочинений Блока, которое Алянский начал выпускать после смерти поэта совместно с берлинским издательством «Эпоха».

Из всех изданий произведений Блока, выпущенных Самуилом Мироновичем под маркой «Алконоста», на первое место, бесспорно, следует поставить поэму «Двенадцать» с отличными иллюстрациями Ю. Анненкова (1918). Это большая заслуга Алянского перед советским искусством книги.

После смерти Блока «Алконост» не мог долго существовать: Блок был душой издательства, ради Блока оно было задумано, в издании произведений Блока была главная цель его существования. «Алконост» был закрыт в 1923 году. Но с книгой Самуил Миронович теперь уже не расстается до конца своих дней. Как отмечает он в неопубликованной автобиографии, знакомство с Блоком повлияло на всю его дальнейшую деятельность: он решил посвятить свою жизнь книге.

В 1923 году Алянский оканчивает искусствоведческий факультет Государственного института истории искусств, затем работает в издательствах Наркомпроса. В 1929 году начинается второй этап в издательской деятельности Алянского — он становится во главе «Издательства Писателей в Ленинграде».

За четыре года работы в издательстве — с 1929 по 1932 — Самуил Миронович выпустил произведения крупнейших советских мастеров слова: К. Федина, М. Шагинян, Н. Тихонова, В. Шкловского, Б. Пастернака, В. Каверина, О. Форш, В. Шишкова, Ю. Тынянова, М. Зощенко, А. Толстого, А. Белого, И. Соколова-Микитова, Б. Лавренева, М. Слонимского.

На высоком полиграфическом уровне были изданы Алянским «Записки спутника» Л. Никулина в оформлении художника М. Кирнарского (1932), рассказы Л. Раковского

[1] Лихачев Д. С. Предисловие.— В кн.: Белов С. В. Мастер книги: Очерк жизни и деятельности С. М. Алянского. Л., 1979, с. 3.

«Блудный бес» с гравюрами на дереве С. Юдовина (1931), рассказы В. Каверина «Черновик человека» с иллюстрациями Н. Акимова (1931), «Краткая, но достоверная повесть о дворянине Болотове» В. Шкловского в оформлении художника А. Лео (1930), роман-хроника «Месяц туманов» П. Губера в оформлении Д. Митрохина (1929), повесть К. Федина «Старик» с гравюрами на дереве Н. Алексеева (1930), повесть Л. Борисова «Галка» с иллюстрациями К. Рудакова (1931), сборник документов и воспоминаний «Судьба Блока» в оформлении художника Г. Епифанова (1930).

В 1932 году Алянский переходит на работу в издательство «Молодая гвардия», а после его реорганизации работает в Детгизе, сначала в качестве заведующего производственным отделом, а затем художественным редактором московской редакции.

Важным этапом в жизни Алянского стало агитобъединение «Боевой карандаш» в Ленинграде.

Рождение «Боевого карандаша» состоялось 23 июня 1941 года. В этот день в Ленинградском союзе советских художников собрались инициаторы агитобъединения — художники В. Курдов, Н. Муратов, И. Астапов, В. Гальба и Алянский, в ту пору заведующий издательством Ленинградского союза советских художников.

В блокадном Ленинграде зимой 1941—1942 годов Самуил Миронович, несмотря на лютый мороз и страшный голод, артиллерийские обстрелы и воздушные налеты, организует выпуск патриотических агитплакатов «Боевой карандаш». За эту работу он был награжден Почетной грамотой Политуправления Ленинградского фронта и медалью «За оборону Ленинграда».

Блокадной зимой 1942 года умирают от голода жена и сын Самуила Мироновича. Из последних сил держится и сам Алянский. В начале февраля 1942 года правление Ленинградского союза советских художников решило эвакуировать его из блокадного Ленинграда.

В эвакуации, в Ташкенте, Алянский руководит изобразительным агиткомбинатом Союза художников Узбекистана, выпускает плакаты для фронта, для победы над врагом.

В марте 1943 года Алянский вызван в Москву и начинает работать в Товариществе «Советский график», но его неудержимо влечет к себе детская иллюстрированная книга. Сначала он — художественный редактор и член редколлегии журнала «Мурзилка», а с 1945 года и до конца своих дней — художественный редактор, а потом консультант

по художественному оформлению цветной дошкольной книги в издательстве «Детская литература».

Советская иллюстрированная книга для детей обязана ему многими выдающимися успехами и достижениями. Самуил Миронович объединял вокруг себя большую группу художников, с которыми работал долгие годы. В. Лебедев, Ю. Васнецов, Е. Чарушин, В. Конашевич, Ю. Коровин, Н. Цейтлин, Ф. Лемкуль, Т. Еремина, А. Ермолаев, Г. Никольский, М. Митурич, Л. Токмаков, В. Чижиков, Н. Устинов, В. Дувидов многим обязаны Алянскому, его безошибочному и тонкому художественному вкусу и многолетнему издательскому опыту.

Все, кто работал с Алянским в последние годы его жизни, поражались его необычайной деликатности, скромности и интеллигентности. Лишь немногие, совсем близкие его друзья, знали, что это тот самый Самуил Миронович Алянский, который в 1918 году организовал в Петрограде знаменитое издательство «Алконост», где вышли почти все послереволюционные произведения Александра Блока.

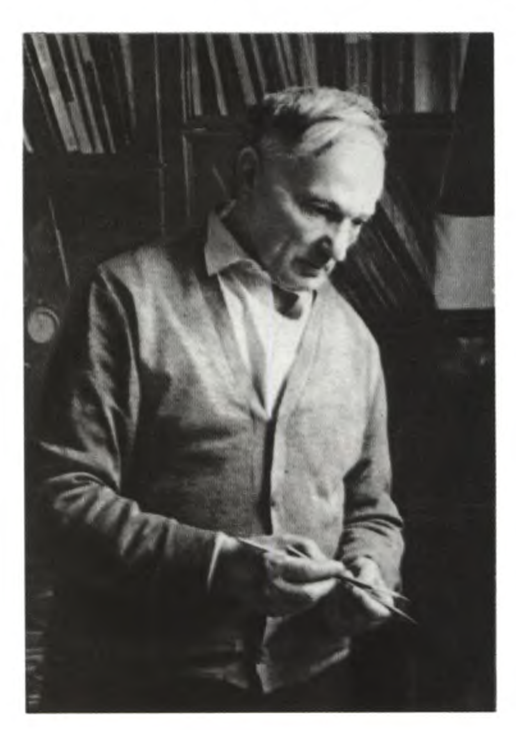
В 1969 и 1972 годах двумя изданиями вышла в «Детской литературе» замечательная книга С. М. Алянского «Встречи с Александром Блоком» — книга, которую он вынашивал почти полвека. В предисловии к ней К. А. Федин пишет: «Он никогда не любил как-нибудь „представляться“, не мнил себя благодетелем поэтов, ни — тем паче — литератором: писать он всегда стеснялся, как его, бывало, ни уговаривали. И вдруг — с необыкновенной искренностью, с настоящим психологическим раскрытием создал рассказ об Александре Блоке!»[2].

Память о С. М. Алянском, «этом скромном и преданном рыцаре книги, человеке большой внутренней культуры, доброжелательности и такта,— отмечали в некрологе известные деятели советской литературы и книги,— навсегда сохранится в сердцах всех, кто имел счастье знать его и работать вместе с ним»[3].

С. Белов

[2] Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. М., 1972, с. 3.
[3] «Слово прощания».— Лит. газ., 1974, 24 июля.

Аминадав Моисеевич Каневский (1898—1976)



Аминадав Моисеевич Каневский был одним из крупнейших мастеров советской книжной и журнальной графики. Его творческая судьба сложилась так, что большую часть своего щедрого и неистощимого таланта он отдал повседневной работе в журналах, а в первые годы после окончания учебы во Вхутеине — политическому плакату. На протяжении ряда лет его рисунки во многом определяли высокий уровень графической культуры, сюжетную увлекательность, а также острую сатирическую и юмористическую действенность иллюстративной части журналов «Пионер», «Мурзилка» и «Крокодил». Эти рисунки, тесно связанные со злобой дня давно минувшего, нас и теперь волнуют, забавляют, радуют, ибо их художественное содержание всегда шире сюжета, всегда выходит в область общечеловеческих ценностей и переживаний. Большой талант сатирика был у Каневского своеобразен: его юмор почти везде преобладает над злостью и обличением, а главное, его отрицательные персонажи никогда полностью не теряют некоторой доли человеческой привлекательности. Последнее утверждение, пожалуй, не относится только к иллюстрациям для очерков М. Е. Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши» (1935) и «За рубежом» (1939), в которых обличительно-гротесковый характер изображения даже превосходит по резкости замысел писателя, что в известной мере связано с вульгарно-социологической дидактичностью этих изданий. Зато фантазия и остроумие художника, а также соответствие изобразительного стиля этих рисунков стилю литературному поразительны. Особо надо отметить оригинальность стилистической манеры художника, которой трудно найти какие-то непосредственные параллели или источники. В сочиненном, программно «неклассическом» рисунке Каневского буквально каждый элемент в своем индивидуальном своеобразии целенаправлен и обусловлен только его назначением в реализации конкретного идейного замысла. Совершенно отсутствует какая-либо самоценная созерцаемая предметность. Изображение в своей утрированной выразительности кажется говорящим. Таковы в особенности известные листы, изображающие посещение помпадуром больницы для бедных, майора Зуботычина с капитаном Рылобейщиковым, очередь верноподданных, принесших свои сердца для «заверки» полицейским штампом.

Противоположный, лирический полюс дарования Каневского ярче всего раскрылся в иллюстрациях к произведениям Н. В. Гоголя. Родившемуся и выросшему на Украине художнику, хорошо знакомому с традиционным



жизненным укладом провинции, мало изменившимся от времени Гоголя до конца прошлого века, были особенно близки «Вечера на хуторе близ Диканьки», их глубоко народный юмор, лирическая обработка фольклора, яркие, романтические картины природы. Пейзажная миниатюра для титульного листа издания 1946 года, изображающая лунную ночь и в ней силуэты высоких серебристых тополей, едва ли не конгениальна знаменитому гоголевскому тексту «Знаете ли вы украинскую ночь?». Столь же интересны и удачны в этом издании и запряженный волами воз, тянущийся на Сорочинскую ярмарку, и казак, просыпающийся на крыше своей хаты («Пропавшая грамота»), и кузнец Вакула, летящий в ночном небе на черте так же лихо и уверенно, как какой-нибудь нынешний парень на мотоцикле.

Наряду с В. В. Лебедевым, А. Ф. Пахомовым, В. М. Конашевичем Каневский — один из создателей советской иллюстрированной книги для детей. Его рисунки к стихотворению А. Л. Барто «Девочка-ревушка» (первое издание — Москва, 1934) принадлежат к основополагающим образцам этого жанра. Здесь художник выступает не только как иллюстратор, но и как соавтор книги: среди его рисунков есть много эпизодов и сюжетных деталей, которые отсутствуют в литературном тексте, но в то же время вполне органично развивают и дополняют существующие там идеи и ситуации. Такой подход к задачам иллюстрирования оказался плодотворным и перспективным. Он получил большое распространение в современной детской книге.

Вероятно, самая популярная и среди детей, и среди взрослых работа А. М. Каневского — иллюстрации к сказке А. Н. Толстого «Золотой ключик». Все в этом произведении — стремительное развитие действия, острота сюжетных положений, яркая характерность персонажей (восходящая к народной комедии) — оказалось близким художнику. «Манера Каневского показывать в рисунках самое главное полностью совпадает с литературным приемом А. Толстого. И писатель, и художник всячески избегали житейских подробностей, которые могли бы излишне „приземлить“ их условного героя, и, наоборот, порой вводя в сказку сугубо бытовую деталь, делали существование Буратино одновременно и реальным, и фантастичным»[1]. Изобретательностью, лаконизмом, динамичностью особенно отличаются рисунки тушью к первому изданию 1943 года. Более известны, однако, многократно переиздававшиеся цветные иллюстрации 1950 года. Среди них — несколько превосходных, например, титульный лист с театральным занавесом (он инте-

[1] Халаминский Ю. А. Каневский. М., 1961, с. 69.

ресно подчеркивает связь сюжета сказки со стилистикой кукольного представления) или «Город дураков» с остроумными и занимательными мотивами социальной сатиры. Правда, многие цветные иллюстрации утратили присущие черно-белым рисункам непосредственность и динамику, не получив вместе с тем законченности и самостоятельности станковых произведений (как это, например, получилось в созданном в то же время цветном варианте иллюстраций к «Вечерам на хуторе близ Диканьки»), но тем не менее и до сегодняшнего дня Буратино Каневского не теряется среди множества других своих воплощений. Более того, ни один художник этой книги не остается без влияния образов, созданных ее первым иллюстратором.

В военные и первые послевоенные годы детская книга занимает ведущее место в творчестве Каневского. Особенно удаются ему сказочные сюжеты, в которых действуют животные. Композиционная изобретательность рисовальщика и большой талант анималиста в полную меру проявились в иллюстрациях к «Мойдодыру» (1944) и «Тараканищу» (1945) К. И. Чуковского и к «Кошкиному дому» С. Я. Маршака (1955). Их неподражаемая особенность — совмещение выразительной «очеловеченности» с яркими и достоверными чертами характера каждой звериной породы.

Аминадав Моисеевич Каневский пользовался большим уважением коллег. Он был избран действительным членом Академии художеств СССР. Его труд и заслуги в в искусстве, педагогическая и общественная деятельность отмечены орденом Трудового Красного Знамени и почетным званием народного художника СССР.

В. Петров-Стромский

Алексей Федорович Пахомов (1900—1973)



14 апреля 1973 года скончался народный художник СССР, лауреат Государственной премии СССР, действительный член Академии художеств, профессор Алексей Федорович Пахомов. В его лице советское искусство потеряло большого, глубоко самобытного мастера, ярко и значительно проявившего себя в разных областях художественного творчества.

Наследие Пахомова еще ждет серьезного исследования. Практически почти не изучена его станковая живопись, принесшая художнику еще в молодости признание и в нашей стране, и за рубежом; лишь в незначительной части известно его обширное наследие замечательного рисовальщика; даже книжная графика еще не рассмотрена сколько-нибудь основательно и полно, а заслуги его не оценены в достаточной мере.

Искусство Пахомова всегда отличала цельность. Цельность была источником его силы, она же способна была порой затруднить его существование в искусстве; он ею дорожил, за нее держался и ради нее готов был пожертвовать — и, случалось, жертвовал — многим.

Раннее становление было предопределено художнику. Он был одарен щедро и разносторонне: утонченный колорист сочетался в нем с природным крепким рисовальщиком, а поэтичность восприятия жизни — с рассудочной аналитичностью. Пахомов рано сформировался и как личность, как человек глубоко самостоятельный, с потребностью ничего не принимать на веру, а все понять и пройти самому, вести себя осознанно и целесообразно, из всего извлекать полезный (положительный или отрицательный) опыт, все оценивать трезво и объективно.

С первых же самостоятельных шагов художник проявил себя как сильная индивидуальность, ни в чем и никак не похожая ни на одного из своих многочисленных учителей, а в плеяде ленинградских мастеров детской книги он сразу занял одно из ведущих мест, зрелостью мировосприятия и художественных принципов заметно отделяясь даже от своих талантливых и ярких ровесников.

Путь Пахомова был не прост. Его искусство претерпело заметную эволюцию и достаточно далеко отошло от стилистики ранних работ. Поздние произведения художника способны вызвать и вызывают разное к себе отношение. При всем том основополагающие принципы, творческое кредо мастера, установившееся так рано и определенно, мало изменилось, и эволюция касалась лишь способов или полноты его проявления в различных условиях. Можно сказать, что художнику далеко не всегда и не в полную

меру удавалось достичь того, к чему он стремился, но самые устремления его оставались прежними.

В основе творческого кредо Пахомова лежало пристальное и исключительное внимание к человеку: потребность чрезвычайно конкретно воплотить свои представления об идеале человека и человеческого. Идеальность и конкретность — два начала, вне сложного взаимодействия которых вряд ли мыслимо понять его искусство.

Пахомов не мог и не стремился быть художником-универсалом (впрочем, в искусстве универсализм редко похвален). Он не часто обращался к исторической тематике, а если и обращался, то к специфической — не очень отдаленной и такой, которая могла в значительной мере взрасти на его собственных жизненных впечатлениях. Эти впечатления оказывались ему нужны и в редчайших выходах в зарубежную литературу: его обаятельный Гулливер, в сущности, русоголовый деревенский парнишка, а превосходные иллюстрации к киплинговской «Кошке, гулявшей сама по себе» возникли из детских воспоминаний о том, как топили овин.



Он практически был художником двух, но крупнейших тем — русской деревни и детства, и обе они взошли из одного корня: «Мое детство до десяти лет, проведенное в деревне у родителей, мне всегда представлялось самым счастливым и беспечным временем моей жизни... С десяти лет все это круто оборвалось. Бурса, голод, побои... холод, грязь, кашель, насморк»[1].

Тема русской деревни вошла в его творчество с первых же шагов, еще с дипломной работы, картины «Сенокос», вошла естественно, сама собою, как прямое продолжение отрадных дней детства в глуши Вологодской губернии. Вот почему, несмотря на то, что деревню художник знал изнутри, и все темные стороны ее существования, так глубоко исследованные отечественной литературой, были ему слишком известны, воспринятое и исповедуемое им отношение к деревне было безоговорочно и неизменно позитивным.

Деревня всегда оставалась для него источником «впечатлений поэтических» (по любимому художником выражению Льва Толстого), а деревенский образ жизни во многом отождествлялся для него с идеалом жизни вообще: «Мне очень нравились в крестьянском облике его своеобразные, неповторимые черты, которые накладывает на человека деревенский труд и жизнь на природе»[2].

[1] Пахомов А. Автобиографическая заметка.— Детская литература, 1937, № 23, с. 42, 43.

[2] Пахомов А. Ф. Про свою работу. Л.: Художник РСФСР, 1971, с. 58.

Этим поэтизирующим отношением в той или иной мере окрашены все иллюстрации Пахомова, среди которых возвышается одно из самых прекрасных его творений — «Мороз, Красный нос».

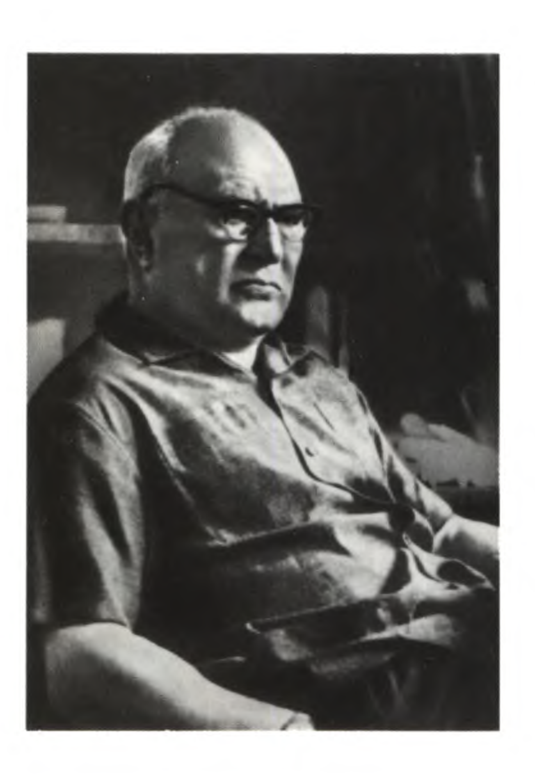
С той же естественной закономерностью зародилась и вторая его главная тема — детство. Здесь Пахомов проявил себя как подлинный новатор. Суть этого новаторства в свое время коротко и точно определил Н. Э. Радлов, указав, что художник впервые в истории не только отечественного, но и всего мирового искусства оценил значительность темы детства и впервые подошел к ней серьезно — «без слащавого любования, без снисходительности высшего существа — как равный равному, как старший товарищ, внимательный и любящий»[3].

Время нисколько не поколебало справедливости этих слов. Напротив, рассматривая сейчас многие иллюстрационные серии, созданные Пахомовым, мы видим в них все новые и новые ценности. Десятки и сотни героев этих серий — десятки и сотни характеров и биографий — запечатлены с зоркостью не только психолога, но и социолога, создавшего своего рода коллективный портрет юных людей, сформированных окружающей их жизнью и несущих на себе отпечаток сложных исторических процессов в самом своем облике, в пластике, поведении, во внутреннем строе, неизбежно выступающем наружу,— портрет трезвый, не льстящий, но вместе с тем согретый мягкостью и сочувствием, тем ощущением отрадного, которое всегда было целью искусства Пахомова.

Э. Кузнецов

[3] Советские ребята в творчестве А. Ф. Пахомова / Вступ. ст. Н. Э. Радлова. Л., 1938, с. 5.

Евгений Адольфович Кибрик (1906—1978)



В 1978 году советское искусство потеряло одного из крупнейших художников книги.

Евгений Адольфович Кибрик, народный художник СССР, посвятил свою жизнь работе в книжной иллюстрации. За пятьдесят с лишним лет творческой деятельности художником созданы получившие всенародное признание яркие произведения графического искусства.

Свою творческую работу художник сочетал с широкой общественной деятельностью. Высокое значение творчества Кибрика и его личности в истории советского искусства, и книжной графики в частности, становится очевидным всем тем, кто знаком с его работами.

Художник родился 21 февраля 1906 года в степном городке Вознесенске, на юге Украины. С 14 лет он начал учиться живописи у художника А. В. Великанова, а с 1922 года в течение трех лет учился в Институте изобразительных искусств в Одессе. Именно в эти годы, согласно воспоминаниям художника, родилась у него любовь к искусству мастеров эпохи Возрождения.

Стремление быть рядом с шедеврами мирового искусства привело Кибрика в 1925 году в Ленинград, где он поступил в Академию художеств. Это было время становления советского искусства, дискуссий и споров. «Ветер дискуссий занес в Академию замечательного, необыкновенного человека огромной нравственной силы и чистоты, исключительного дарования и удивительного, оригинального ума — Павла Николаевича Филонова. Я ему поверил так, как бывает только в юности, поверил без оглядки, больше, чем себе»,— вспоминает художник.

В эти же годы Кибрик начинает работать в книжной иллюстрации.

В 1936 году вышла в свет книга Ромена Роллана «Кола Брюньон», которая занимает особое место и в творчестве самого художника, и в истории советской графики. Серия иллюстраций, созданная Кибриком, оказалась адекватной прославленному роману французского писателя, получила высокую оценку автора романа и вошла в золотой фонд советской графики. Именно в этой работе проявились основные принципы творчества Кибрика-иллюстратора: создание образа сильного, доброго человека, раскрытие больших человеческих чувств — радости и горя, гнева и доброты, отчаяния и надежды. Созданные затем иллюстрации к «Тилю Уленшпигелю» Шарля де Костера, «Очарованной душе» Ромена Роллана, «Тарасу Бульбе» Н. В. Гоголя, к «Героическим былинам», к роману «Как закалялась



сталь» Н. А. Островского и к «Борису Годунову» А. С. Пушкина —это в первую очередь изображение сильных характеров.

Чаще всего художник выделяет крупным планом фигуру или голову одного или двух-трех героев произведения, сводя к минимуму характеристику среды. Портреты Кола и Тараса Бульбы, Тиля и Бориса Годунова, созданные Кибриком, стали органичной частью этих книг, в них выражено современное видение героев Роллана, Шарля де Костера, Гоголя и Пушкина.

Работа над «Борисом Годуновым» явилась серьезным, качественно новым этапом в творчестве мастера. Наряду с портретными характеристиками героев трагедии Пушкина, Кибрик создает образ творца истории: его героем становится народ. В иллюстрациях к «Борису Годунову» художник говорит языком графики о глубинном единстве народа, о его стихийной силе и жизненности.

Над портретной характеристикой героя художник всегда работал очень тщательно, так, им было сделано свыше ста вариантов головы Бориса Годунова.

Кибрик — художник широкого диапазона: он рисовальщик, мастер литографии и акварели, он выражает героические и лирические чувства, живет в своем времени и глубоко понимает далекое прошлое.

Юность Е. А. Кибрика была связана с революцией и естественно, что в течение всей своей творческой жизни художник неоднократно обращался к образу В. И. Ленина. В 1959 году им была создана серия «Революция победила!», над которой, по его собственному признанию, он работал в течение многих лет, с 1946 года. В своей краткой автобиографии он писал: «Нужно проявить большое терпение и выдержку для того, чтобы дождаться момента, когда замысел созреет и приобретет точную и ясную форму. Ведь важно не только то, что нарисовано, но и то, что угадывается за нарисованным, то, что чувствуется зрителем в связи с изображенным».

Всегда требовательный к себе, добивавшийся предельной достоверности, Кибрик воссоздавал героические народные характеры. Его историзм был обусловлен тщательным изучением событий прошлого, глубоким проникновением в их сущность.

В последние годы жизни художник с большим увлечением работал над иллюстрациями к повести Н. В. Гоголя «Портрет», которая, по убеждению Кибрика,— «лучшая книга о художнике в мировой литературе». Им было создано

45 автолитографий, в которых получили образное выражение все сюжетные моменты небольшой повести Гоголя.

Кибрик много рисовал с натуры. В небольших портретах, набросанных как бы небрежно, легкими лаконичными штрихами, поражает необычайная психологическая достоверность и выразительность, изумительная глубина проникновения в суть изображаемого. В портретных зарисовках с особой силой проявился талант художника как великолепного рисовальщика. Примеры таких «беглых» зарисовок воспроизведены в каталоге графики и живописи Кибрика, изданном к 70-летию со дня рождения художника в 1976 году.

Яркое, многообразное творчество Е. А. Кибрика получило высокую оценку: ему было присвоено звание народного художника СССР; он был действительным членом Академии художеств СССР, лауреатом Государственной премии СССР. За свой вклад в советское искусство художник был награжден орденом В. И. Ленина. Книги с его иллюстрациями переиздаются миллионными тиражами.

Н. Завадская



Указатель имен

Искусство книги

1972—1980

Выпуск 10

ИБ 949
Зав. редакцией
В. А. Лебедев
Редактор
И. В. Чернович
Художественные редакторы
Т. Н. Руденко, В. В. Ситников
Технические редакторы
И. А. Лукашова, Н. И. Аврутис
Корректор Н. И. Скворцова

Сдано в набор 11.03.86.
Подписано в печать 20.05.86.
А 06249
Формат 84×108/16
Бумага мел. 115 л.
Гарнитура «Таймс».
Печать офсетная.
Усл. п. л. 36,96
Усл. кр.-отт. 169,26
Уч.-изд. л. 35,86
Тираж 3000 экз.
Зак. № 2966
Изд. № 2801
Цена 20 руб.

Издательство «Книга»
125047, Москва, ул. Горького, 50

Экспериментальная типография
ВНИИ полиграфии
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли
103051, Москва, Цветной бульвар, 30.

И $\frac{4903040000-071}{002(01)-87}$ 81-87

И
И С
И С К
И С К У
И С К У С
И С К У С С
И С К У С С Т
И С К У С С Т В
И С К У С С Т В О
И С К У С С Т В О
И С К У С С Т В О К
И С К У С С Т В О К Н
И С К У С С Т В О К Н И
И С К У С С Т В О К Н И Г
И С К У С С Т В О К Н И Г И
И С К У С С Т В О К Н И Г И
И С К У С С Т В О К Н И Г И В
И С К У С С Т В О К Н И Г И В Ы
И С К У С С Т В О К Н И Г И В Ы П
И С К У С С Т В О К Н И Г И В Ы П У
И С К У С С Т В О К Н И Г И В Ы П У С
И С К У С С Т В О К Н И Г И В Ы П У С К
С К У С С Т В О К Н И Г И В Ы П У С К
К У С С Т В О К Н И Г И В Ы П У С К 1